حـديث الشهـر

أنا ، والقراءة ويحيي حقي

أنا قارئ بطيء ، أعكف على الكتاب أسبوعاً قبل أن أتمه ، ويقرؤه غيرى فى يوم أو بعض يوم .

وأقرأ من الكتاب الواحد صفحات فسرعان ما أحس الشبع ، وأشعر أننى محتاج إلى هدنة مؤقتة من القراءة ، ألم فيها أفكارى المبعثرة ، وأعيد تنظيمها ، وتجييشها لتصبح أقدر على مواجهة ما جاءها من أفكار قدمت مع الوافد الجديد .

وكل كتاب عندى غزو ، أفقد معه طمأنينة روحى ، وراحة بالى ، فلا تعود هذه ولا تلك حتى أقطع فيما جاءنى برأى .

وقد تثور ثائرتى لما أقرأ ، وأشعر أننى فى محنة حقيقية فلا أقر على مقعد ، ولا أسكن إلى مكتب ، ولا أرقد على فراش .

وكثيراً ما ترفعنى القراءة على موجات عاتية من الجذل والنشوة يستحيل على وأنا فى أعلى قممها أن أواصل القراءة . وكثيراً أيضاً ما يأخذ الكتاب بخناقى فلا أجد فى نفسى قدرة على القراءة فى غيره أو فى غير موضوعه .

لا غرو إن كنت قارئاً بطيئاً ، ينتفض فى رهبة بمحضر الكتاب الرائع ، ويمد إليه يداً مترددة ، تشفق من الجهد ، وتخشى اللذة والألم معاً .

* * *

وأنا أيضاً قارئ مجرِّب . وقد تعلمت فى سنوات كثيرة أنفقتها مع الكتب ألا أخدع بموضوع أو بأسلوب . فليس كل جهم ثقيل مفيداً أو قيما ، وما كل رشيق سهل الاقتحام برىء من العناء .

وإننى لأشد الناس عناء أمام الكاتب الزئبقى الطبع ، يسطع فنه أمامك ويضحك لك ، فإذا حسبته فى متناول يدك ، زاغ منك ، وخلفك حائراً ، مضطرباً .

وإننى لأقل من هذا عناء أمام الكاتب الواضح القسمات ، القوى الإيقاع ولو كان فنه مركباً ، متعدد المناحى . فهو على الأقل يجثم أمامك كالصرح ، لا يهرب ولا يتغير . وأنت لهذا أهل لأن تعرف مكانه من نفسك ولو على سبيل التقريب .

* * *

أقول بعض هذا الكلام — وليس كله — على ذكر مجموعة القصص التى أخرجها يحيى حقى للناس مؤخراً بعنوان : « عنتر وجولييت » .

إن هذا الكاتب الرشيق ، الخفيف الروح هو أكثر كتابنا المعاصرين مطالباً من النقاد . فنه يبدو سهلا بعيداً عن التعقيد ، وواقع الأمر أن سهولته لا تعدو السطح ، فإذا جزت هذا وجدتك على عتبات مشاكل كثيرة إياك أن تستهين بها ، وإلا ألفيت نفسك تغوص فى رمال الضياع .

قصته الأولى فى هذه المجموعة : « السرير النحاس » تجعل النقاد الذين يضعون القواعد نصب أعينهم يشقون جيوبهم من فرط الغيظ ، ويقولون : أهذه قصة ؟ ماذا تقول ؟ أين بدايتها ووسطها ونهايتها ؟ ما هو الحدث فيها ، وأين التطور ؟ أين « القصة » وراءها ؟

وهذه كلها أسئلة مردودة ، لأن « السرير النحاس » لا ترقى إلى المستوى الرفيع الذى بلغته ، لأنها لاتجيب على هذه الأسئلة وحسب ، بل لأنها ما إن ترد سؤال السائلين ، حتى تمضى من فورها مسرعة إلى طبقة أخرى من طبقات التعبير ، الفن فيها ليس مجرد تطبيقات ناجحة لطائفة من القواعد ، بل هو كشف ، ووصول ، وحقيقة لم نكن نعرفها ، أو عرفناها ولم نلتفت إليها .

أما الكشف الذى تهدينا إليه قصة « السرير النحاس » فهو أننا نحب أعزاءنا ونكرههم فى الوقت نفسه ، وأننا نحمد لهم ما يقدمون لنا من خير ونحنق عليهم بسبب هذا الخير نفسه . فكل معروف يصنعه لنا أحباؤنا يلزمنا جانبهم ، ويغلّنا إليهم ، ويسلبنا نعمة الانفصال منهم . لهذا فنحن نحبهم ونبغضهم فى آن .

من أجل هذا حزنت زينب وشعرت بالراحة معاً حين ماتت أمها . لقد جفّ نهر الحنان الفياض الذى طالما ارتوت من مائه ، وهى لهذا مهمومة ، ولكن ظل أمها المديد الذى كان يلزمها أن تسير وراءه ، قد انحسر أيضاً ، وتمتعت زينب لأول مرة بحق التصرف فى شئونها الخاصة .

ألم تصرّ أمها برغم دموعها الساخنة التى سالت على الخدّين وذاق أذيالها طرف اللسان ، على أن تشترى لها سريراً فخماً من النحاس ، بينا البنت كانت تريد سريراً عصريّاً على رأسه كومودينو على اليمين وآخر على اليسار ؟ ألم تخضع زينب لهذا الاستبداد ، الذى حرمها النموّ والتطور ، وطبع نفسها بطابع التقليد إلى آخر حياتها ؟

أى ظلم بعد هذا الظلم ؟ وأى سبب أدعى إلى أن « تكره » أمها رغم ما قدمت وتقدم من حب ورعاية ؟

لقد أذلّتها أمها ، وأنفذت فيها مشيئتها ، ثم راحت تحفر هذه المشيئة حفراً فى صميم نفسها ، فقالت لها وهى تثبت الكيس الأخضر الذى يحمل المصحف الصغير على رأس العمود الأيمن : أين ترانا كنا نضع المصحف لو أننا كنا اشترينا السرير الخشب الأزعر الذى هفت إليه نفسك ؟

وماتت الأم ، فأحست زينب على الفور بعذاب الضمير . فكأنما هى قد قتلت أمها ، لأنها فضلت نفسها عليها ، وأحست — حين حضرت أمها الوفاة — أنها غير مستطيعة أن تترك أمها تموت على السرير فتسكن بهذا حياتها إلى الأبد ، وتروح تملأ هذه الحياة وتزحمها فى المات أيضاً ، بعد الحياة . وقالت زينب لنفسها وهى موشكة أن تتخلص من شبح أمها : « ستبقى رائحة أمك فى هذا السرير تشمها أنفك إلى آخر عمرك ؟ » .

وكان الجواب على هذا التهديد قراراً غريباً لا يخلو من خسة ، بنقل الأم المحتضرة إلى مرتبة فى حجرة الضيوف ، تموت عليها مرة وإلى الأبد .

بهذا القرار « قتلت » زينب أمها .

فلما أحست بالجرم ، وعذاب الضمير « شعللت المأتم كأن الفقيدة عروس فى ليلة زفافها لا أم عجوز شبعت من الدنيا » . ولاحظ زوّارها هذا الإسراف فى التفجع ، فلم يقولوا لها كما يقولون عادة : كفى حزناً على أمك ، بل نطق لسانهم بهذا الزجر : كفى تعذيباً لنفسك !

* * *

هذا إذن هو الكشف الذى تهدينا إليه هذه القصة الرائعة . ولقد سمعت من وصفه ، ووصف أمثاله من

حقائق نجدها فى النفس البشرية ، ولفتت إليها قصص هذه المجموعة النظر بأنه : « مرير ، فاقد الإيمان بالناس وخيرية الناس » .

وهذا فى الواقع اتهام ساذج لفن يحيى حقى . فإن الرجل لا يخترع الجانب المرّ فى طبيعة البشر ، فيفننه ويزوّقه ويسعى إلى إقناعنا بوجوده ، بل هو ، كما قلت يكشف لنا عنه .

وكل كشف تنبيه ، فمن شاء أن يفهم القلب البشرى على حقيقته فليفطن إلى نواحى الخير والشر فيه ، فإن تصادف وكان مصلحاً اجتماعياً أو ثائراً ، أو قائد حركة فليعمل ما وسعه على أن يختزل الشرور فى قلوب الناس أو يمحوها محواً ، فإن هذا دوره ورسالته .

أما يحيى حقى الفنان فهو مفتون باجتماع النقيضين فى قلب زينب وغيرها من الناس . وحق له أن يفعل . فإن هذا التلاقى بين الأضداد قد كان دائماً مادة الفن الجيد ، فى القصة والرواية والمسرحية والملحمة واللوحة ، على السواء . بل إنه مادة الحياة نفسها . . الحياة الكبيرة العريضة التى ثارت ، وتثور فيها دائماً معارك لا تنتهى بين الخير والشر .

* * *

ولقد سمعت من قال أيضاً أن فن يحيى حقى يصبح أحياناً سوداوىّ المزاج . يستلفته من مظاهر الحياة الشاحب والداكن ، بل المقزّز المقرف فى غير مكان .

انظر إلى عنايته الفائقة بوصف مظاهر الموت فى هذه القصة ، وتحديده الدقيق المصمم للون مخاط صبى الكوّاء فى قصة « السلّم اللولبى » ، ووصفه المعنّى لطريقة الكلب فى التبرز فى القصة نفسها .

ماذا تسمى هذا ؟ أهو فنٌّ جيد ، أو غير جيد ؟ أنسمى فنّاً ذلك الذى يثير فى نفوسنا الغثيان ، أويحفزنا إلى كراهة الحياة ، وإبغاض الجسم البشرى ، والزهد فيما يقوم به من عمليات كلها لازم للحياة ؟

جوابى على هذه الأسئلة متراوح بين الموافقة والاعتراض . فليس بين كتابنا المعاصرين من وصف الموت ومظاهره هذا الوصف البارع ، القاسى فى براعته . ليس فقط فى قصة « السرير النحاس » ، بل فى غيرها من أعمال يحيى حقى ، ما نشر منها وما لم ينشر .

ونحن على هذا الاحتفاء بالموت ، والإقدام على اتخاذه موضوعاً للفن ، لشاكرون ليحيى حقى . فلئن كان انطباعنا الأول عند قراءة « أجزاء الموت » فى قصصه هو الرهبة المشوبة بشىء من الغثيان ، فإن انطباعنا الثانى هو الامتنان للكاتب الذى ارتاد عنا آفاقاً من التعبير نعرفها جيداً ولا نجرؤ على مواجهتها ، بله التدقيق فيها بعين لا تطرف ، كما يفعل يحيى حقى .

أما الإيغال فى تأمل ما يصيب الجسم البشرى من عوامل الفناء ، أو التغير ، أو ما يقوم به جسم الحيوان عامة من عمليات أشرت إلى بعضها آنفاً فشىء آخر ، لا يمكن الدفاع عنه بسهولة ، وفى رأيى أن الدفاع عنه أصلا أمر غير واجب .

إننا فى صورة « مخاط صبى الكوّاء » و « براز الكلب » نكسب صورتين دقيقتين لعمليتين من عمليات الطبيعة الحيوانية ، ولكننا لا نكسب صورة فنية طيبة ، لأن الغثيان يطغى على ما قد تثيره فينادقة الصنعة وبراعتها من إعجاب .

وليس من شأن الفن الجيد أن يصيب النفوس بالقرف .

ويبدو لى فى هذا الصدد أن إصرار يحيى حقى على إيراد أمثال هذه الصور فى قصصه الجميلة المتأنقة هو نوع من الاحتجاج المقلوب على وجودها .

إننا قد نكره شيئاً ، فيدفعنا شعورنا البسيط والتلقائي إلى التخلص منه ، وكثيراً ما نفعل .

فإذا ما زادت كراهتنا له ، فقد نفتن به ، ولا نعود نتمنى زواله ، وليس هذا بدعاً في القول ، فلقد قال فيلسوف لا أذكر الآن اسمه : « إننا سرعان ما نتقمص شخصية من نكره ، ونصبح على شاكلته » . فهذا هو يحيي حقي قد احتج مراراً — في واعيته ولاواعيته — على الموت ، وعلى عمليات الطبيعة البشرية والحيوانية ، وتمنى أن يخلص منها الإنسان ، فلما أدمن التفكير في هذا الموضوع أصبح بعض شغله الشاغل في فنه ، وأضحى لا يملك — ولا يرغب — في الخلاص منه .

وعلى كل حال ، فمن الواضح أن حداً ما جدير بأن يوضع بين ما يصلح موضوعاً للفن وبين ما لا يصلح . وفي رأيي أن كل ما يغلب الإحساسات السالبة فينا كالنفور والسخط ، والرغبة في الفرار ينبغي أن يخرج من نطاق الفن ، فإن الفن ليس مجرد تصوير أو وصف ، بل هو أيضاً تجميل وإمتاع ، ورغبة من الفنان وجمهوره في العيش فوق الواقع .

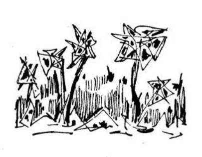
قارن بين ما أسلفت ذكره من صور بارعة أبدعها قلم يحيي حقي ، وأفسدها إلحاحه على ذكر المنفر أو المقرف ، وبين صورة عبقرية حقاً أنتجها هذا القلم ومنحنا إياها هدية غالية ، لن تبيد أبداً ، نرجع إليها بين الحين والحين بحثاً عن الطريف واللذيذ والممتع فكرياً وفنياً . أعني صورة الديك الرومي ، في القصة التي تحمل هذا الاسم ، والتي يرقب فيها يحيي حقي بعين مبصرة ، يدفعها الحب ، والتعاطف ، وتملي تفاصيلها روح الفنان والعالم الطبيعي معاً ، حركات هذا الديك وسكناته ، وطريقته في التعبير عن نفسه والفخر بأبهته .

ها هنا صورة « صحيحة » لا شبهة مرض تشوبها . فهي لهذا تفضل غيرها من الصور التي أشرت إليها .

* * *

أراني لم أقل كثيراً ، وكان لديَّ الكثير . ولكن فن يحيي حقي لا تستهلك الحديث فيه مقالة واحدة أو مقالات . وما أجدرني أن أخصص له كتاباً قائماً بذاته . ووددت لو أمكنتني الظروف !

على الراعي



إفريقية والولايات المتحدة الأمريكية

بقلم الأستاذ صلاح دسوقي

في يونيو عام ١٩٥٤ كتب جمال عبد الناصر يقول :

« الاستعمار آفة ... آفة تصيب الشعوب المغلوبة على أمرها وهو كذلك آفة فى نفوس بعض الحكومات التى تريد أن تتغلب على غيرها بالبغى والاستعمار .

أما إنه آفة الشعوب المغلوبة ، فلأنها منه فى ذل ومهانة، وفى فقر وجهل ومرض ، وفى عرى وظمأ وجوع ، وفى خوف متصل وهم ناصب وعذاب شديد ؛ وحسب الإنسانية داء أن تعيش حياتها فى مثل هذه الأحلام .

وأما إنه آفة فى نفوس بعض الحكومات ، فلأن شهوات الاستعمار تجرد حكوماته من كل العواطف الرقيقة والقيم الخلقية والمثل الإنسانية الرفيعة فلا تتحرج من غصب المال وسرقة القوت واسترقاق الأحرار وسفك الدم وهتك الحرمات والسعى بالفتنة بين الإخوة والأخوات . وأى آفة تصيب الإنسانية أشنع من الغصب والسرقة وهتك الحرمات والسعى بين الناس بالفساد ! ؟

الاستعمار إذن آفة وبيلة من آفات الإنسانية تصاب منها بعض الحكومات الاستعمارية بمثل سعار الكلب ، فتنطلق إلى بلاد الناس تهدم حضارتها وتدمر قوميتها وتلطخ تاريخها .

وأنا لم أر قط فى حياتى، ولا أظن أحداً غيرى رأى دعوة تخالف ظاهرها باطنها كما تخالف دعوى الاستعمار حقيقته . فهذه الحكومات المصابة بسعار الاستعمار تزعم دائماً لأهل البلاد التى تستعمرها أنها إنما تساكنهم فى ديارهم لترتفع بهم مرحلة فى مراقى الإنسانية ثم لا يكون عملها يوم ذاك إلا محاولة للنزول بهم إلى أحط درك فى الانسانية .

ولم أر فى حياتى قط، ولا أظن أحداً غيرى رأى جزاء من غير جنس العمل كالجزاء الذى تلقاه شعوب المستعمرات من حكامها الأجانب ؛ فعلى مقدار ما تظفر به الحكومات الاستعمارية من خير البلاد، يكون الشر الذى يلقاه أهلها والفساد الذى يصيب حياتها العامة، والمرض الذى يفتك بأخلاقها؛ والجوع الذى يسرع بأهلها إلى الهلاك .

ولم أر فى حياتى قط، ولا أظن أحد غيرى رأى جموداً فى الفكر ولا قصراً فى النظر كالذى يكون فى الأجانب من حكام المستعمرات حين تخدعهم السلطة عن ذات أنفسهم وعن حقائق الحياة فيما حولهم ، فيحاولون أن يستديموا سيطرتهم على الشعوب المستضعفة بالبطش والإرهاب والسجن والعذاب وبالضغط المتصل على النفوس ، فلا تكون نتيجة ذلك كله إلا انهيار الاستعمار وذهاب ريحه وانقضاض دعائمه على رؤوس الذين بنوه .

وهذه القارة السوداء ، كما يسمونها ... كانت هى الحلم السعيد لبريطانيا الاستعمارية تأمل أن تسيطر على أرضها وسمائها ومائها والأيدى العاملة فيها لتكون منها إمبراطورية إفريقية تشرف على البحار الخمسة .

حلم سعيد من أجله صالحت فرنسا وحالفت بلچيكا وصادقت إيطاليا وإسبانيا والبرتغال وخاصمت ألمانيا . ثم جثمت بكل أثقالها على صدور الملايين من أهالى القارة السوداء ، بين الكاب والقاهرة، وبين ساحل الذهب على المحيط وشاطئ القناة على البحر الأحمر .

ولكن ذلك الحلم السعيد لم يلبث أن عاد كابوسا مخيفاً يجثم على صدر بريطانيا ويكاد يزهق أنفاسها ويوردها موارد الهلاك .

إن المارد الأسود قد استيقظ من نومته الثقيلة وقام ينفض عن جسدة الأغلال مقسما أن يستخلص أرضه ويسترد حريته ويستقل بخيرات بلاده ، وليس لمن يعترض سبيله غير الموت الزؤام .

بل لقد انتفض المارد الأسود بعد سكون طويل ليثبت بانتفاضته لكل ذى أذنين وعينين ، أنه لن يكون منذ اليوم بقرة حلوبا للاستعمار لأنه جنس من البشر وقطعة من الإنسانية له كل حقوق البشر وكل كرامة الإنسانية .

هذه القارة السوداء ... كانت حلما سعيداً يملأ ليالى الاستعمار بالأمانى البيضاء ثم لم يلبث الصبح أن أشرق على الحلم والحالم فابيضت وجوه واسودت وجوه .. »

فى هذه الأسطر القليلة يقدم جمال عبد الناصر تاريخ أفريقية كله ماضيها وحاضرها ومستقبلها . ماضيها الذى لطخه الاستعمار بدماء الأحرار وحاضرها الذى يشرق كل يوم عن فجر جديد للحرية ومستقبلها ،

يوم تسير كلها فى ركب الإنسانية دولا مستقلة حرة تساهم مع كل بنى الإنسان فى تشييد دعائم المدنية وتحقيق حلم السلام .

لقد استيقظت إفريقية من نومها الثقيل واستطاعت أن تحدد طريقها ... لقد هب المائتان والعشرون مليوناً من البشر ، الذين يعيشون فى إفريقية بعد أن ضاقوا ذرعاً بالاستغلال والتأخر ، وأخذوا يقاومون بقايا الاستعمار القديم ويقاومون فى الوقت نفسه الاستعمار الجديد ومؤامراته ويدفعون عن أنفسهم تيار التفتيت والتقسيم .

وحتى نهاية الحرب الأخيرة لم تكن الدول الاستعمارية تنظر إلى إفريقية باعتبارها قارة لها كيانها ، يمكن أن تنضم إلى القارات الخمس الأخرى ... ولكن منذ نهاية هذه الحرب تغير الموقف تماماً ... وفى الوقت الذى كان فيه العالم يكتشف أهمية إفريقية كان الإفريقيون يكتشفون أنفسهم .

بدأت حركات التحرير كلها بعد الحرب فكونت غانا ونيجيريا وكينيا وأوغنده وتنجانيقا ونياسالاند وروديسيا الشمالية تنظيماتها القومية .

وفى عام ١٩٤٧ ظهر ميثاق اتحاد ساحل الذهب ، وفى العام نفسه عقد اتحاد كينيا الإفريقى أول مؤتمر له فى نيروبى ، وفى عام ١٩٤٨ كوّن دكتور أولو جماعة العمل فى غرب نيجيريا إلى جانب المجلس الوطنى لنيجيريا والكاميرون الذى تزعمه دكتور أزيكوى وسرعان ما حلّ ميثاق حزب الشعب الذى وضعه نكروما محل ميثاق اتحاد ساحل الذهب ثم طالب بالحكم الذاتى . ومنذ ذلك الحين ظهرت للعالم القومية الإفريقية وبدأت إفريقية تتنسم نسائم الحرية .

وعرفت إفريقية كذلك أنها لن تكون هناك حرية دون وحدة ، وأن الوحدة هى السند الأكيد للحرية .

يقول جاك روديس : « إن إفريقية قارة واحدة وقضية الشعب الجزائرى تهم شعب غانا وشعب كينيا كما أن قضية شعوب اتحاد جنوب إفريقية تلقى تأييداً من تونس والمغرب ... لم يعد الشعب الإفريقى يعتبر الصحراء حداً فاصلا فالصحراء قد صارت كما قال نكروما : « قنطرة تجمع شملنا » ... إن الاستعمار خنق الثقافة والحضارة الإفريقية وعرقل التعليم فى كل ركن من أركان القارة » .

ومع ذلك فإن الإفريقيين فى دول كثيرة استطاعوا أن يتسلحوا بوطنيتهم وبقوميتهم فيقهروا الاستعمار ... ولكن ليس طريق الحرية ممهداً ... فما زال الاستعمار يحاول أن يتمسك بما بين يديه وهو يحاول كذلك أن يسترد الأرض التى فقدها وأحداث الكونغو أكبر دليل على محاولات الاستعمار ... ومجموعة الدول الفرنسية التى أقامها ديجول فى قلب إفريقية شاهد ثان على مؤامرات الاستعمار . فى هذه الدول يقوم عملاء الاستعمار بالحكم لحساب سادتهم ... يقوم تشومبى بحكم كاتانجا ، ويقوم كازافوبو بحكم الكونغو ، ويقوم سيدار سنفور بحكم السنغال ؛ ذلك الماجن الذى يعيش فى مراقص باريس والذى أدلى بتعليق على قطع غينيا لعلاقتها الدبلوماسية مع فرنسا فقال :

« مسكين سيكوتورى هذا ... إنه لن يعرف بعد قطع علاقاته بفرنسا أن يتنزه فى حدائق الشانزليزيه ... » .

هؤلاء الخونة يحسبون ويحسب معهم الاستعمار أنهم يكممون أفواه الشعوب ، ولكن التاريخ وتاريخ إفريقية القريب يؤكد أن الحرية قد أشرقت على القارة السوداء .

لقد عاشت إفريقية نهباً مقسما بين بريطانيا وفرنسا وبلجيكا والبرتغال وإسبانيا ، ولكنهم اليوم يشاهدون دولة جديدة تتقدم ... دوله كبيرة سمعوا كثيراً عن قوتها ومدنيتها ... فماهى أهدافها فى قارتهم ؟ ماذا تريد بهم الولايات المتحدة الأمريكية التى تفرق بين مواطنيها أنفسهم استناداً إلى لون بشرتهم . . . والتى تطارد فلول الإفريقيين الأمريكيين فتحرمهم من كل ما يتمتع به الأمريكيون البيض ... ؟ ماذا تريد الولايات الأمريكية بإفريقية ؟

الجواب على هذا السؤال يحتاج إلى دراسة نحاول أن نقوم بها على ضوء ما يمكن الوصول إليه من معلومات.

ولنبدأ برجل من رجال البيت الأبيض فى عهده الجديد ... إنه الرجل الثالث فى رسم السياسة الخارجية ، والرجل الثانى فى وزارة الخارجية شستر باولز مساعد وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية ... إنه يقول فى كتاب هام عنوانه (أبعاد جديدة للسلام) تحت عنوان إفريقية ... « هيأ مؤتمر باندونج فرصة للإفريقيين لكى يعلنوا للملأ ، أنهم قد يئسوا من الوسائل السلمية فى حل مشاكلهم مع المستعمرين ، ولذا فقد تمرسوا على الجهاد بعد أن نفذ صبرهم ..

لقد حرم سواد الإفريقيين من تلقى العلم اللهم إلا فى المراحل الأولية ، ويعتبر تعليم الإفريقيين والتعبير عن آرائهم من المسائل الخطيرة المعاقب عليها وحمل الكتاب المقدس من وجهة نظر المستعمرين من الأشياء ذات الخطورة التى يجب منع تداولها بين الافريقيين .

وبعد أن أحيط المؤتمر بهذه المآسى أصدر قراره بأن المظاهر التى نقلها المؤتمر عن الحياة فى إفريقية تعد اعتداء صارخا على حقوق الإنسان وإنكاراً للقيم الانسانية المدنية والكرامة الإنسانية.

ثم يتحدث شستر باولز عن حركات التحرر فى بعض الدول الإفريقية ثم يعود ليقرر الحقيقة التى أصبحت مائلة أمام عيوننا إن مائتى مليون من شعوب إفريقية قد استيقظوا وسوف يواصلون جهادهم وسوف ينتصرون .

ويتساءل باولز :. ولكن ماذا سيكون بعد هذا الانتصار

ويحاول شستر باولز فى مكان آخر من كتابه أن يجيب على هذا السؤال برسم سياسة بلاده تجاه إفريقية فيقول :

إن الأسس التى تقوم عليها سياستنا يجب أن تتمشى مع الحقائق والظروف السائدة فى إفريقية ،ويمكن تلخيص سياستنا تجاه إفريقية فى النقط التالية .

إننا لا نسيطر على إفريقية ،ولا نريد هذه السيطرة وأن هناك حدوداً دقيقة لما يمكن أن نعمله فى هذه المنطقة .

سوف نضع نفوذنا وراء كل حركة تهدف إلى الحرية دون دعاية أو طنطنة .

سوف يقرر الإفريقيون أنفسهم مهما طال بهم الأمر حقهم فى حكم أنفسهم،وإذا استطاعت أمريكا أن تقنع الإفريقيين بأننا نعطف على استقلالهم ونحبذه طالما وجدوا فى أنفسهم المقدرة على حكم أنفسهم ، فإننا نكون فى مركز يؤهلنا لمساعدتهم للحصول على مطالبهم فى حدود الاعتدال .

سوف نقدم المساعدة للدول الإفريقية التى تحررت حديثاً كمصر وليبيا وإثيوبيا وليبيريا؛فتقدم هذه الدول سوف يساعد على تقدم الدول الأخرى .

سوف نتأكد قبل اعتماد أية مساعدة اقتصادية من أن هذه المساعدة سوف تبذل للشعب بجميع عناصره فإذا تمثلنا ولو بطريق غير مباشر بالاستعمار الأوروبى فى إفريقية أو بالتعصب العنصرى فى جنوب إفريقية فإن جهودنا سوف تنتهى بالفشل .

ستنال إفريقية مزيداً من العناية من الناحية الدبلوماسية،فقد لوحظ أن البعثات الدبلوماسية عددها قليل،ولو أن أعضاءها يعملون فوق طاقتهم .

يجب أن تمد أعضاء البعثات الرسمية بالبيانات والمعلومات الكافية حتى يستطيعوا التفاهم مع الإفريقيين فى توثيق علاقاتهم فى العمل .

يوجد فى الولايات المتحدة نفسها ١٦ ألف أمريكى من أصل إفريقى ، وهؤلاء هم خير من يمثل الولايات المتحدة فى إفريقية ، سواء فى البعثات الرسمية أو الخاصة .

يجب زيادة الاهتمام بالدراسات الإفريقية فى الجامعات الأمريكية.

وضع نظام إفريقى يهدف إلى تنمية الوعى بين الإفريقيين لمعرفة حقوقهم السياسية ، الحقوق المحلية أولا ثم الحقوق الإقليمية ثم القومية مع وضع برنامج لدفع المواطنين فى طريق التقدم نحو الاستقلال ، هذا هو الوضع الذى لابد أن نجد الشجاعة فى أنفسنا لمواجهته فى السنوات المقبلة ويجب أن نجعل من الأمم المتحدة أداة لتنظيم الصلات فى إفريقية ولتشجيع التقدم بين الإفريقيين للوصول إلى حريتهم .

والخلاصة أن السياسة الأمريكية يجب أن تعترف بأن القوة فى إفريقية تنبع من الافريقيين أنفسهم لا من حكامهم الأوروبيين .

هذا هو رأى مسئول كبير فى حكومة كنيدى ، وهذه هى سياسة بلاده تجاه إفريقية كما يراها — أو كما كان يراها — قبل أن يذهب به كنيدى إلى البيت الأبيض .

● مشروع أساتذة الجامعات

وهناك مشروع آخر لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية وضعه بعض أساتذة الجامعات .

ففى مناظرة نظمها مجلس الشئون العالمية بكاليفورنيا

الشمالية بسط الدكتور كارل روزنبرج بروكلى أستاذ العلوم السياسية وإفريقية جنوب الصحراء بجامعة كاليفورنيا ؛ والمستر وليم موران مدير برنامج الأبحاث الإفريقية لمعهد بحوث استانفورد — ثلاث مشاكل أساسية ذكرها المستر موران وهى :

١ — لابد أن يكون لدى الدول الإفريقية الجديدة طوال سنين عديدة فنيون أجانب للقيام بالوظائف الهامة . وأين يوجد هؤلاء إذا ترك الفنيون الاستعماريون البلاد أو إذا تعذر الحصول عليهم .

ويستطرد قائلا : كلفت فى وقت ما أن أستخدم أمريكيين لأعمال مستشار تجارى فى إفريقية الغربية واستطعت أن أتبين مدى الصعوبات التى لا يمكن تصورها لإقناع مواطنين بالاقامة فى هذه القارة . ولذا يتحتم أن يبقى الفنيون القدامى (الاستعماريون) مؤقتاً على الأقل كما هو الشأن فى غانا مثلا . والجامعيون السود لا يفكرون إلا فى مستقبل سياسى أما العمل الإدارى فلم تعد له المظاهر التى كانت له من قبل ولذلك يجب زيادة المرتبات بالنسبة للموظفين البيض وهيئة الأمم لن تستطيع إطلاقاً أن ترسل موظفين بالمرتبات الاستعمارية الحالية .

٢ — أبان المستر موران مدى الضرورة التى تحتم الانتقال سريعاً من (اقتصاد القوت إلى اقتصاد السوق) ، فلا يوجد حالياً سوى نسبة تتراوح بين ١٥ ، ٣٠٪ فقط من السكان هم الذين ينتجون دخلا يمكن السلطات المركزية أن تستمد منه نفقاتها العامة . فالخطوة الأولى الضرورية هى زيادة مسئوليات الوحدات السياسية فى القاعدة ولابد من النظر فى حلول مثل الحلول التى أخذت بها الصين مثلا ، لأن السلطات المركزية تعجز فى الظروف الراهنة عن مواجهة الحاجيات المحلية لعدم وجود مواد (وكل تأخير للسلطات المركزية ينتهى إلى الكارثة رأساً) .

٣ — الاستقرار السياسى ينجم عن الجهود التى تقوم بها الدول الجديدة . وهو الذى يولد بين مستثمرى الأموال الثقة والإهتمام بالاستثمار . وحالياً إزاء عدم الاستقرار السياسى والاقتصادى تتردد رؤوس الأموال الأجنبية عن التدفق إلى تلك الدول ، فالنقود ليست معدومة ، وإنما الثقة هى المعدومة .

وقد وضعت جامعة نورثوسترن تقريراً عن سياسة أمريكا الخارجية فى إفريقية ، قام بالإشراف على وضعه المستر ملفيل كيرزكوفتش مدير برنامج الدراسات الإفريقية .

والتقرير عبارة عن عدة افتراضات وبيانات واستنتاجات وتوصيات تتلخص فى الآتى :

١ — علاقة أمريكا بالدول الاستعمارية الأوروبية — فاسترضاء أوروبا الغربية والأمم المستقلة الناشئة (أوالتى ترنو إلى الاستقلال) هو الهدف الأساسى لوزارة الخارجية الأمريكية فسياسة أمريكا سلبية وتسعى وراء إنقاص إحجام الدول الاستعمارية بتلبية أمانى الاستقلال ومن ناحية أخرى تحذر الزعماء الإفريقيين من الإفراط فى الوطنية .

٢ — العلاقات الاقتصادية والصناعية بين الولايات المتحدة وإفريقية ليست نامية . إفريقية فى حاجة ماسة لمعونة مالية لإرساء اقتصادها .

ومن المسائل الشائكة التى ينبغى مواجهتها تغطية هذه النفقات المدرجة حالياً فى برنامج معونة الدول الاستعمارية وهو برنامج معرض للزوال بمقدار ما تنشأ دول جديدة مستقلة .

من الخطأ الاعتقاد بأن الدول الإفريقية ستقبل معونة ممنوحة بالتمشى مع دورها فى الاستراتيجية العالمية وينبغى الإقلاع عن هذا الرأى فى العلاقات مع الدول الإفريقية الناشئة التى تعلن سياستها الحيادية . وما تطلبه

هذه الدول هو معونة فنية ثم قروض فقط بأرباح مخفضة ولآماد طويلة وهى تنفر من قبول منح تتضمن الولاء السياسى .

ينبغى تحاشى المعونات الاقتصاديه الممـــنوحة للمشاريع الحكومية التى لا تحل مشاكل العاطلين .

وفكرة الاتحاد الإقليمى يجب أن تسترشد بهـــا الحكومة الأمريكية فى تصرفها حيال جميع الدول الإفريقية سواء كانت مستقلة أو متعددة العناصر أو أقاليم مستعمرة .

والمشكلة الرئيسية هى وضع الدول الناشئة حيال النزاع بين الشرق والغرب . وسياستها حالياً هى الحياد الذى قد يتضمن المضى فى علاقاتها مع أوروبا . ولا ينبغى الخلط بين القومية والشيوعية . فالشيوعيون ليست لهم خلايا ناشطة إلا فى إفريقية الجنوبية وفى الاتحاد الفيدرالى وفى المستعمرات البرتغالية ، وهى المناطق التى تكبح فيها أمانى الشعوب الإفريقية نحو الاستقلال .

والرأى السائد أن دفع الدول الإفريقية الناشئة إلى التزام موقف موال للغرب هو أنجح وسيلة لفقد عطفها ، فلا الولايات المتحدة ولا الاتحاد السوفيتى تستطيعان بيع معونتها .

وقد أوصت اللجنة بالآتى :

ينبغى على الحكومة الأمريكية أن تنبذ سياستها السلبية وتختار سياسة إيجابية . ويجب على دبلوماسيتها أن تضع نفسها فوق مستوى الخلاف الذى يفرق بين الشرق والغرب وأن تقر للدول الإفريقية الناشئة بحث إقامة علاقات دبلوماسية مع دول الشرق وأن تبرم معها اتفاقيات ثقافية فذلك لا يعنى انتصار الشيوعية .

إن قيام دول مستقلة ناشئة يجعل من الضرورى تحديد سياسة أمريكية بمعزل عن سياستها حيال حلف شمال الأطلنطى .

وتكون السياسة الأمريكية حيال إفريقية مرنة (متغيرة حسب الحالة فى منطقة) وابتداعية (بالتمشى مع عطف الولايات المتحدة التقليدى نحو الشعوب التى تتطلع إلى تقرير مصيرها) وإيجابية (معونة ثقافيـــة وفنية وقروض طويلة الأجل بفوائد بسيطة) .

تحبذ أمريكا قيام الاتحادات الإقليمية التى تسهل المعونة الاقتصادية والفنية .

على أمريكا أن تقرّ الشخصية الإفريقية، وتنتهج سياسة حازمة حيال المجتمعات الأوروبية التى استقرّت فى إفريقية ولاتحترم المساواة العنصرية .

يجب على أمريكا أن تبذل الجهد فى حث رؤوس الأموال الخاصة إلى الاستثمار فى إفريقية .

● كنيدى وإفريقية

هذه الدراسات التى قامت بها الجامعات الأمريكية وهذا (المشروع) الذى كتبه شستر باولز أعدت فى حكم إيزنهاور الحكم الذى وصف بأنه تجاهل إفريقية تجاهلا تاماً .

وعندما جاء كنيدى إلى الحكم أذاعت الدوائر المسئولة فى حكومة واشنطن والصحف الأمريكية أن كنيدى (يعطف) على الحركات الوطنية فى إفريقية .

وإنه ليس بالعطف الجديد فقد خطب فى عام ١٩٥٧ فى مجلس الشيوخ الأمريكى فتحدث عن استقلال الدول الإفريقية وأيد هذا الاستقلال .

واتهم حكم أيزنهاور بأنه يتجاهل إفريقية تجاهلا تاماً ... وعندما تمّ انتخابه رئيساً للجمهورية ، وقبل أن يتولى مسئولية الحكم ، أرسل افريل هاريمان — محافظ نيويورك السابق والسفير المتجول الآن — فى بعثة خاصة لاستطلاع الأمور ووضع تقرير شامل عن أوضاع إفريقية .

وقيل إن تقرير هاريمان يوصى بضرورة مساعدة القارة الإفريقية سواء كان ذلك عن طريق الأمم

المتحدة أو بموجب اتفاقيات ثنائية بين الحكومة الأمريكية والحكومات الإفريقية التى ترغب فى المساعدة.

وعدا تقرير هاريمان قدم للرئيس الأمريكى الجديد مشروعان لمساعدة إفريقية ؛ قدمهما مايك مانسفيلد ونلسون روكفلر ،وهما يتضمنان الحث على مساعدة الدول الإفريقية .

● مشروع مانسفيلد

انتهى مايك مانسفيلد الذى يعتبر من أعوان كنيدى المخلصين والذى أصبح زعيما للأغلبية فى مجلس الشيوخ من إعداد مشروع باسم (مؤسسة الأطراف الأربعة) وهو يشبه إلى حد بعيد مشروع مارشال ويتضمن المشروع الجديد تمويل برنامج واسع للمعونة الفنية تشترك فيه الولايات المتحدة والمعسكر السوفيتى وأوروبا الغربية وبقية أعضاء الأمم المتحدة باعتبارهم العنصر الرابع فى المؤسسة .

ويهدف مانسفيلد من ذلك إلى أن المساعدات ، التى تقدم إلى إفريقية تكون مجردة من كل غرض سياسى ، ويوصى بالقيام بعمل إيجابى للإبقاء على القارة الإفريقية بعيداً عن جميع أنواع الحروب الباردة وهو لهذا يقترح إبرام اتفاقية ثنائية بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى يحرم عليهما بموجبها إنشاء أية قواعد فى أية دولة إفريقية .

● مشروع روكفلر

يشبه مشروع نلسون روكفلر الحاكم الجمهورى لولاية نيويورك مشروع مانسفيلد ويهتم روكفلر بدوره اهتماماً خاصاً بضرورة المحافظة على استقلال الدول الإفريقية ودفع التقدم الإفريقى خطوات واسعة إلى الأمام مع إعطاء المساعدات نفسها الطابع الدولى .

ولكن يتضمن مشروع روكفلر توصية بإنشاء اتحاد يضم دول شمال الأطلنطى فتعمل جميع هذه الدول معاً لزيادة سرعة التقدم الاقتصادى ؛ لاتحاد ينشأ كذلك بين الدول الإفريقية يقدم الاتحاد الأول إلى الاتحاد الثانى جميع مستلزماته من الفروع المختلفة للفنون والعلوم

● مشروع وزارة الخارجية

وفى أوائل فبراير الماضى أعلن أن وزارة الخارجية الأمريكية تعد مشروعاً واسعاً لمساعدة الدول الإفريقية وأنها تستهدى فى هذا المشروع بقول جون كنيدى « إننا نريد قارة إفريقية مكونة من دول مستقلة ومستقرة ... دول حرة ومتحررة من أى ضغط أو نفوذ أجنبى يجعلها تحافظ على الحكومة التى تتولى الحكم فيها » .

وأعلن أن الحكومة الأمريكيـة تتوقع بعض الاعتراضات التى سوف تتقدم بهـا دول أوروبا الاستعمارية ، ولكنها عازمة على اتباع موقف معين يشكل خط السير لهذه المشكلة المزدوجة .

ويتلخص هذا الخط فى النقاط التالية :

أولا — سوف تصدر وزارة الخارجية الأمريكية بياناً رسمياً توضح فيه أن الولايات المتحدة بتوجيه من الرئيس كنيدى تعترف كل الاعتراف بالحركات الإفريقية التحريرية وأنها بهذا الإعتراف تقف مؤيدة لحق تقرير المصير بالنسبة لجميع شعوب إفريقية .

ثانياً — بمجرد صدور هذا البيان ستعمد الولايات المتحدة إلى التدخل لزيادة سرعة التطور الاقتصادى فى القارة ، ولن يكون هذا التدخل عن طريق الدولارات والدعاية فحسب ، وإنما عن طريق إيفاد بعثات فنية والمساعدة فى تيسير التعليم لجميع الطبقات ، وليس للطبقة المختارة فقط ؛ والعمل على دعم الصناعات الصغيرة . وكل ذلك فى إطار معونة أمريكية محددة تتفق مع تطلع الإفريقيين إلى الاستقلال .

وإلى جانب هاتين النقطتين أشار المستشارون المختصون بضرورة اتباع خطوات أخرى تساعد على

نجاح هذا المشروع ، وفى مقدمتها العدول عن سياسة التفرقة العنصرية داخل الولايات المتحدة نفسها ، لأن الاستمرار فيها لن يساعد أمريكا فى الدول الإفريقية .

وتقول المصادر التى أذاعت هذا المشروع ، إن المشروع الأمريكى لمساعدة إفريقية يقوم على قاعدة قرّرها كنيدى ؛ إذ أوصى بضرورة إنشاء وكالة حكومية كان إيزنهاور قد وضع أساسها وتسمى وكالة (الطعام من أجل السلام) .

وسوف تباشر هذه الوكالة عملها فى جميع الدول الأخرى باعتبار ذلك هو الخطوة الأولى فى سبيل تحرير الجماعات الشعبية فى إفريقية من الحاجة والجوع .

ولن تكتفى الولايات المتحدة بتوزيع الأطعمة وإنما ستقوم بعد ذلك بأعمال أخرى لا سيما فى منطقة غرب إفريقية حيث قررت وزارة الخارجية الأمريكية اختيار عدد من السفراء والشباب المثقفين التابعين لجيش السلام .

ويقال إن الفكرة التى قام عليها جيش السلام هذا ، فكرة روحية خالصة ، ولكنها سوف تتطور فى المستقبل بحيث تستطيع تمثيل الوجه الآخر للسياسة الأمريكية .

هذه هى العناصر الرئيسية (لمشروعات) الولايات المتحدة الأمريكية تجاه إفريقية .... وإذا وضعنا هذه المشروعات تحت الفحص المجرد ، خرجنا بملاحظات هامة نجملها فيما يلى :

● جميع هـذه المشروعات تدور حول فكرة (الإطعام) إطعام الجماهير الجائعة فى الشعب الإفريقى ولم نقرأ عن مشروع واحد يتحدث عن مد الشعوب الإفريقية بالمساعدات التى تتيح للإفريقيين استغلال خيرات بلادهم وتصنيعها . والواقع يقول أن إفريقية تستطيع أن تطعم لا شعوبها فحسب بل شعب أمريكا وشعب العالم أجمع إذا استطاع الإفريقيون أن يستغلوا موارد الثروات الهائلة المدفونة فى بلادهم ... إن جميع المشروعات الأمريكية تتحدث عن الإطعام والمساعدات الاقتصادية وكأن الولايات المتحدة عند ما تفكر فى مساعدة إفريقية فهى فى الحقيقة تحل مشاكلها الخاصة بالقاء فائض إنتاجهـا للمعوزين الإفريقيين . أما المساعدات الصادقة والتى تحتاجها إفريقية حقيقة فلم نقرأ عنها شيئاً .

● ترتكب الولايات المتحدة الأمريكية فى رسم سياستها تجاه الدول الإفريقية الخطأ نفسه الذى أرتكبته وهى تضع سياستها تجاه منطقة الشرق الأوسط .

إنه ليس لأمريكا سياسة تجاه أى مكان فى العالم .... إنها تحدد سياستها بناء على سياسة الاتحاد السوفيتى .

إذا أغفل الاتحـاد السوفيتى منطقة ما تجاهلتها السياسة الأمريكية وإذا اهتم الاتحاد السوفيتى بدولة أو مجموعة من الدول أسرعت الولايات المتحدة تبدى الاهتمام الشديد .... إذا فكر الاتحاد السوفيتى فى منح المعونات لدولة أو لدول أسرعت الولايات المتحدة تسابق الاتحاد السوفيتى فى مساعدته وتزيد عليه . . . وهذا هو ما يجعل أى منطقة تضع السياسة الأمريكية أنفها فيها ميداناً للحرب الباردة وهذا ما ينفر منها ومن مساعداتها الدول التى تحصل على استقلالها حديثاً .

إن السياسة الأمريكية سياسة سلبية ترسمها وتضع أسسها موسكو لا وشنطن ، لذلك فهى سياسة ترتكب الكثير من الأخطاء وتسير دائماً فى ركاب المستعمرين القدامى .

تحاول الولايات المتحدة أن تطبّق على إفريقية النظرية الفاشلة التى حاولت ذات يوم أن تطبّقها على الشرق الأوسط وهى سياسة ملء الفراغ . فالولايات المتحدة تتصور أن اندحار الاستعمار القديم فى إفريقية يتيح فراغاً تسرع هى لملئه ، والفشل الذى مُنيت

به سياسة الفراغ فى الشرق الأوسط تؤكد أن السياسة الجديدة فى إفريقية سوف تلقى الفشل الذريع ، فالقوة التى ملأت الفراغ فى الشرق الأوسط ودحرت السياسة الأمريكيـــة هى قوة القومية العربية . وفى إفريقية اليوم قومية إفريقية هى القوة الوحيدة القـــادرة على ملء الفراغ فى إفريقية . . . إن القومية الإفريقية تدخل معركتها الجديدة مؤيدة بالقومية العربية ومستفيدة من تجاربها المريرة .

● إن موقف الولايات المتحدة من مشكلة الكونغو يدل دلاله واضحة على أن السياسة الأمريكية مهما استخدمت من ألفاظ براقة وعبارات بارعة ، هى فى جوهرها سياسة استعمارية ؛ فالولايات المتحدة لا تقل مسئوليتها فى مأساة الكونغو ــ ضيعة وحدته واستقلاله وذبح قادته ــ عن مسئولية دول الاستعمار القديم وفى مقدمتها بلچيكا .

إننا نقرأ الكثير عن سياســـة الولايات المتحدة ولكننا أمام التطبيق نرى أن العبارات الفياضة بالعواطف قد عرت منها فصارت مشروعات استعمارية عريقة ....

وإذا حاولت الولايات المتحدة أن ترث الاستعمار الأوروبى فى إفريقية فمصيرها إلى الفشل . وسوف تعيش إفريقية دائماً للإفريقيين .



الأبعادُ الثلاثةُ في أسوانْ

بقلم الدكتور شكري فيصل

اليومان القصيران اللذان قضيتهما ، هذا الشتاء ، فى أسوان لن يبرحا ذاكرتى ، ولن يغيب عنها شىء من الأجزاء والتفاصيل التى ملأت علىّ مشاعرى وعقلى . ذلك أن الدفء الذى بعثته أسوان فى أعماق لم يكن دفء الشتاء الحالم وحده ، وإنما كان دفء الحياة كلها ، هذه الحياة التى نرنو إليها ، ونتطلع نحوها ، ونتمثل لها من وراء الأفق القريب أكرم الصور وأزهى الألوان .

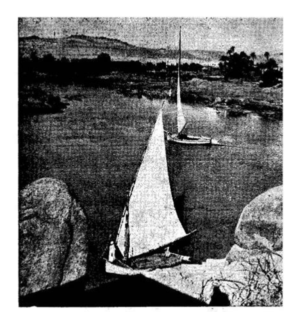
وأحسب أن هذا الدفء الذى خالطنى فى أسوان سيظل معى . لن ينال منه تعاقب الأيام ، ولن يذهب به شتاء أو يلطف منه خريف أو يحجبه ربيع .. لن يغيره أن أكون فى هذه المنطقة من الأرض أو فى تلك ، فى هذا الإقليم أو ذاك ؛ إنه أضحى جزءاً من حياتى ، يمتدُّ امتدادها . سيصحبنى على طريق هذه الحياة إلى أبعد مداها الذى يقدّر الله ، وسيمتد بعد ذلك يصحب الذين يسيرون من ورائى أنا ، ومن ورائنا نحن جميعاً ، نحن شهود هذا الجيل : جيل الثورة أو الوحدة .. بل لعل أولئك الذين يرثون الأرض من بعـدنا سيجدون لهذا الدفء مذاقاً أحلى ، لأنهم سيجدونه عزّة فى الحياة ، ورخاء فى العيش ، وانتصاراً على القفر والجدب والرمال .

* * *

ومنذ نحو من عشرين سنة زرت أسوان .. كنت فى يفاعة العمر طالباً فى كلية الآداب – يا من يحمل إلى كلّ حجر فى كلية الآداب وكل خشب قبلة الحنين والوفاء والتقدير – ولم أكن أعرف من دنياى إلا أقل القدر الذى يعرفه من هم فى مثل سنى .. كانت الكلية والمكتبة – ومن ورائهما ومن حولها آمالٌ عِراض غامضة ولكنها شديدة الإثارة شديدة التوتر – هى التى تستبدُّ بى .. ولذلك كانت الرحلة إلى أسوان خطوة جديدة فى عمرى ، كانت الخطوة الأولى من دمشق إلى القاهرة ، وكانت الخطوة الثانية من القاهرة إلى أسوان .

وعرفت فى الأقصر وأسوان كلّ معانى الخلود الأرضى ، وكلّ سمات البقاء . كانت الصخور الصلبة تهمس إلىّ بقصة هذا الماضى الضخم ، وتحدّثنى حديث التأبى على الفناء ، والانتصار على الزمن . وكان الصمت الحالم الذى فنيتُ فيه ذات مساء فى حديقة الفندق أغلى من كل كلام ... وما شعرت أنى انصرفت عن كتاب ، راضياً مغتبطاً ، قرير العين ، غنى النفس ، كما شعرت حين انصرفت عن الكتب التى كنت أحملها وأنا أتقلب فى هذه الأرض الطيبة التى حاول الزمن أن يجفوها فعلمّت الزمن معانى الوفاء ، وأراد أن يستكبر عليها ولكنه ذل لها ، وكسّها الأيام والرمال ولكنها انتفضت من وراء الرمال كما انتفضت من وراء القرون . ونشد أصحابها خلود الروح ، وغاب عنهم أن الروح من ربى ، وأن الذى يبقى فى الحياة إنما هو وهج هذه الروح : بريقها ، وفكرها ، وتطلّعها .

* * *



النيل عند أسوان

ومضيت مع الأحجار ، حجراً بعد حجر ، ومعبداً بعد معبد ، ومقبرة وراء مقبرة ، وغام الحاضر فى عينى ، لم أعد أرى منه شيئاً ، فقد كسف الألق الذى كانت تنبض به الحجارة كل الحاضر ، ولفه بمزق مشوشة ملونة من حضارته ، وقذف به بعيداً ، إلى الشمال ، إلى القاهرة والإسكندرية وإلى ما وراءهما فى أوسع المدى الذى يكون وراءهما . . واستوى أمامى الماضى ، كأنما تسعى فيه كل هذه الملايين التى صاغته. قطعت صخوره ، وصقلت أحجاره ، ودفنتها هنا وهناك أنغاماً رائعة تنشد السماء ، وتطلب الخلود ، وتمجد الروح .

* * *

وما تُنسَى هذه اللحظات التى يشفُّ فيها الإنسان وكأنما يُضْحى جوهراً لا عرَض له ، يحس للأشياء وجوداً آخر فوق وجودها ، فإذا هى ألوان غير الألوان التى يعرفها ، وأصوات غير الأصوات التى يألفها ، وإذا هى — هذه الحجارة الصلبة الصلدة — حياة تتحدث وتعى ، وتتكلم وتصغى ، وتقصُّ وتصمت . . وإذا حياة وأحياء من بين يديه ومن خلفه فى غلالة شفيفة رقيقة لا يغيبها إلا الضجيج . . ولذلك يودّ الإنسان لو خنق كل حركة من حوله حتى لا تبقى إلا هذه الحركات الرشيقة الخفيفة التى تلوح ، فى خفاء ، على جدران هذه المعابد ؛ وترتسم ، فى غموض ، على ملاسة هذه الصخور ؛ وتتتابع ، فى رشاقة ، تغلفها نشوة تسلمك إلى عوالم من الحقائق والأحلام .

* * *

وعرفت فى أسوان النيل : يداً مبسوطة بالرخاء ونعمة مسوقة من السماء ، وشريان حياة يمضى فوق هذه الأرض فيهب لها الزرع والضرع . . ووقفت أمام عيون الخزان أشهد تدفق الماء فى صخب وعزم ، تمضى كتلته الكبرى إلى مجراها الواطىء وكأنما تمضى إلى كل أولئك الذين ينهلون منه ، وتتناثر قطرات صغيرة حالمة إلى الأعلى ، هنا وهناك ، تلامس وجوهنا رذاذاً ناعماً كأنما هو أطراف دقيقة لينة من أصابع ملاك رقيق . . وما بين هذه الكتلة الهادرة الرهيبة التى تمضى إلى الوادى وهذه الرذاذات الحالمة التى تقفز إلى السماء ، كانت أشعة من أشعة الشمس تجد سبيلها إلى أن تتكسر على هذه الأمواج ، فتترك للجدائل المضفورة من النور أن تتحلل إلى الألوان السبعة ، طيوفاً حلوة مثيرة .

* * *

كان ذلك بعض الذى عرفت فى أسوان فى يوم من أيام شتاء بعيد سنة ٤٢ . . عرفت الماضى ضخماً ، ولكنه ماض على كل حال لن يعود ، ولو عاد لما كان للذين يشهدونه شىء من فضل فيه . وعرفت الحاضر ماء متدفقاً يهب الخصب ، ولكن الناس لا يعيشون فى خصب ؛ وتمور أعماقه بالحياة ولكن حياة الناس غارقة فى الوحول .. ويوحى ، ولكن بين النفوس وبين هذا الإيحاء جداراً ضخماً فى مثل ضخامة هذا السد يحول



فى أسوان

بينها وبين أن تنفتح أو تستجيب . ولذلك لم تكن ترقب وراء أشعة الشمس المتكسرة على أمواه السد صورة المستقبل الذى نود .

أما أسوان فى هذا العام فقد غدت شيئاً آخر .. إنها ليست أسوان التى تعرف الماضى ذكرى مفاخر وحلم أمجاد ، وليست أسوان التى تعرف الحاضر ماء لا يعطى كل مدّه ، وقوة لا ينتفع بخيرها ؛ وإنما هى أسوان التى تعيش فى المستقبل ، فى ضمير هذه الملايين التى تحيا اليوم ، والملايين التى ستعيش غداً ، والتى تتلامح بين الرمال والغبار وضجيج الآلات على الطريق الصاعدة الخضراء .

* * *

وارتبط فى عقلى وقلبى معاً ما بين أسوان والمستقبل . . لم يعد يجتذبنى هذا الذى كنت أرى من معالم المدينة القديمة ، من سذاجة الحياة ومن بساطتها ، من الدفء الحدى والشتاء الحالم ، وصرفنى هذا المستقبل عن الفندق الضخم الذى يخيّل إليك فيه أثاث وحدك الذى تملكه ، وتمضى تغوص قدماك فى أبسطته الممتدة على حين تخطف بصرك بعد رحلة طويلة الألوان والزهور والقناديل المزخرفة والخشب المحفور . لم يعد لذلك من معنى لأن مستقبل أسوان وحده هو الذى سيخلق عشرات من هذه الفنادق ، فنادق لن يسكنها أولئك الذين يأتون من وراء البحر ، مناظيرهم فى أيديهم ، وعلى أكتافهم آلات التصوير ، وفى أحلامهم مزيج غريب من المعرفة والدفء والشمس والاسترخاء . وإنما سيسكنه أولئك الذين ينحدرون من القاهرة والإسكندرية ودمشق وبغـــداد وتونس

والرباط ؛ ممن جاءوا يحفرون مستقبلهم على غضون جباههم ، خبرة فى العقل ، وقوة فى الساعد .. وسيخلق مستقبل أسوان وحده مئات من العمائر والمساكن والمصانع والفنادق لا تحمل معنى الخدر والاستجمام وحمامات الشمس ، ولا معنى الغيبوبة والأحلام والكسل .

* * *

إنى لا أقرأ مستقبل أسوان ولكنى أراه .. ومن الذى يزور أسوان ثم لا يحس أن البهجة تكحل عينيه حين يشهد هذه المدينة ، مدينة مصانع السماد ترتفع فى تناسق رائع وفى تصميم يحمل من معنى إرادة الحياة الجديدة على هذه الرمال العربية شيئاً آخر فوق الذى يحمل من كرامة الحاضر واندفاعه .. أليست إقامة مصنع للسماد مما خلق الله من الماء والهواء ، من كهرباء الماء ومواد الهواء ، أدقّ تمثيل لهذه الإرادة الصامدة الصاعدة التى تريد أن تبدع الحياة الجديدة من قلب هذه الحياة القديمة ومن معطياتها .

أجل ، إنى لم أقرأ مستقبل أسوان ، وإنما سمعته .. سمعته فى صوت هذه « التوربينات » الضخمة المتجاورة تدور وتدور ... كأنما تغزل خيوط المستقبل من النور والضياء ، وتمتد فى هذا الجانب وذاك ، حولها هؤلاء الفتية الذين آمنوا ؛ يرقبون هذه اللوحة ، ويصغون إلى تلك الإشارة ، وفى بريق عيونهم يرتسم مستقبل الملايين من حولهم ومن ورائهم .

* * *

حتّى الصمت فى أسوان .. حتّى الصمت الذى أحبه وأوثره وأجد فيه أول الطريق إلى التعبد .. حتّى هذا الصمت الذى يباعد ما بينك وبين الناس حين تقيم منه جدار وقاية يقيك الهذر والنفاق والمكر وحسد العيون والقلوب .. حتّى هذا السلاح النقىّ التقىّ عزفتُ عنه ، هذه المرة وحدها ، فى أسوان .. وحُبِّب إلىّ الصوت والضجيج ، وآثرتُ الحركة والاندفاع .. وعلى حين كان الاستغراق فى ركن قصىٍّ من حديقة « الكاتاراكت » هو أقرب الأشياء إلى نفسى فى مرة سابقة فى أسوان .. فإن الانتقال بين « التوربينات » الضخمة ، من واحدة إلى أخرى ، والجرى وراء حديث المراقب فى مصنع السماد ، أو المهندس فى الخزان ، أضحى هذه المرة آثَرَ عندى وأشهى .

* * *

أتراها اكتملت نفوسنا فى هذه الزيارة لأسوان ؟ أترانا وجدنا البعد الثالث ، بعد المستقبل ، الذى كان يدور فى خلدنا ولكنه ينبهم علينا الطريق إليه ؟ ... أترانا أدركنا البعد الثانى ، بعد الحاضر ، بكل أعماقه ، بكل الذى يجب أن يكون فيه لا بكل الذى هو فيه ؟ .. أترانا استطعنا أن نصحح نظرتنا إلى البعد الأول ، بعد الماضى ، فنراه دون أن نفنى ، ونعجب به إعجاب الحياة بما خلف الذين كانوا أحياء ، لا إعجاب الضعفاء بالذين كانوا أقوياء ؟ ..

إنى أومن أن هذا الذى يجرى فى أسوان العربية فى الجنوب ، لا يجرى من أجل إقامة مصنع وتشغيل يد .. وإنما يجرى وفاق هذه النظرة العميقة البعيدة .. نظرة الجمع بين هذه الأبعاد الثلاثة فى حركة عنيفة دافقة ، دفق الماء من عيون الخزان .

أليست تلك ، هذه الثلاثة الأبعاد المتكاملة ، ذروة ما أومن به أنا العربى ، وما نؤمن به ، نحن هذا الجيل العربى الصاعد ؟

تحية لكل الوجوه السمراء فى أسوان .. تحية لهؤلاء الذين يصنعون المستقبل .. المستقبل الذى لا يفنى فى الهدوء والصمت المنسحب من الماضى ، ولكنه يستمتع فى الهدوء والصمت الذى يخلفه عمل ثمانى ساعات فى ضجيج الآلة ، وصخب الغبار ، وفرقعة الصخر ، وتفجير ... أقولها — وأنا رجاء — فى تفجير الذرّة .

حنين في طائرة

بقلم الأستاذ عزيز أباظة

يقول وقد عنَّته فى الفجر أدمعى : أسُهدٌ ودمعٌ ؟ ! ما هواك جديدُ
فقلت : جديدُ الحب إن أرمضَ الحشا فَأقْتلُ منه الحبُّ وهو تليد
ذكرتك مضعوفاً والليل هجعةٌ تخامره والسامرون هجود
فأجهش قلبٌ ، واستهلَّت جوانحٌ وقد يَعصِرُ القلبَ الجوى فيجود

•

عرفت وقد أوغلتُ فى الجو وارتمت سبوحٌ بأجواز الفضاء صَعودُ
وناوحها جونُ السحابِ فصاولت تُدافعه مزهوَّةً وتذود[1]
وخفَّت فضمَّتها السماءُ فراشةً وكانت تُرى كالبرج وهو مَشيد
عرفت الذى تذكى النوى من لواعج وكيف يذوب القلب وهو جليد
فلو سأل المُرخَى لها من عنانها لقلت كما قال «الرَّضىُّ» : أعود[2]
ولفَّت بها هوجاءُ جُنٌّ جنونها ترادفَ برقٌ حولها ورعودُ
تئزُّ كما أزَّت شياطينُ تغتلى مواجِد فى أضلاعها وحقود
فأذَّن حادى الركب أن أوثقوا الحُبى فإن مهبَّ العاصفات شديد[3]
وحط جناحاها ، ومال ذُنابها وصلصل حيزومٌ ، وأتلعَ جيد
وأقعتْ على سُكانها وترنَّحتْ ترنُّحَ سكرى تنثنى وتميد
فخبَّت قلوب السَّفْرِ بين صدورهم وكان سواءً قائدٌ ومقود
وأجفلَ ذو عزم ، ورنَّت خريدةٌ وصلَّب قسيس . وريع وليد

•

(1) ناوحها : وافقها من مختلف النواحى . وجون : سود .
(2) إشارة إلى بيت الشريف الرضى المشهور .
وقال لى الحادون ما أنت مبتغ غداة جزعنا الرمل ، قلت : أعود
(3) الحبى : المقصود بها الأحزمة .

وفى الركب مطوىُّ الضلوع على هوًى ... يلجُّ . ومرمى الفؤادِ عميدُ

نفىَ الرعبَ عنه لوعةٌ ثار برحها ... وإطراقةٌ موصـــولةٌ وشرود

وأنَّ له قلباً بمصرَ مُخلَّفـــاً ... يدور على أكنافهـــا ويرود

جنيتُ على نفسى وقد شطَّت النوى ... وحالت بحارٌ بيننـــا ونجود

وقد كنتُ لا أقوى على البعد ساعةً ... وأنتِ قريبٌ والمزار مهيد[1]

فكيف أطيقُ الصبرَ عنك وشُقَّتى ... قطوع لأنفاسِ البخار بعيد ؟ !

وما نفعَ النائين نجوى مسرةٍ ... ولا كفَّ برقٌ شوقَهم وبريد

وددت لو انى فى رُبى النيل لم أبِن ... يطالعنى مغنًى لها ووصيـــد[2]

* * *

وليس لنفسٍ أن تريد وفوقها ... مقاديرُ تُمضى حكمَها وتريد

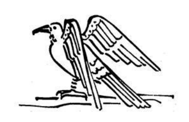
تقدِّر والأيامُ تقضِى قضـــاءها ... فمالك منه جُنَّةٌ ومحيـــدُ

---

(١) المهيد : الممهد

(٢) الوصيد ؛ وصيد الدار : عتبتها





من تأملات الرواقيين

بقلم الأستاذ إسماعيل مظهر

وُلد « زينون » أول الفلاسفة الرواقيين (٣٦٠ - ٢٧٠ ق . م) بجزيرة قبرص ، وهبط أثينا وأسس بها مدرسة ، ومضى يبثُّ تعاليمه فى « رواق » ، فسُمِّي وأفراد مدرسته : الرواقين .

والظاهر أن الفلسفة الرواقية هى أول مذهب فلسفى كان له أثره الكبير فى الفكر الرومانى ، على العكس من جميع المذاهب الفلسفية الكبرى التى نشأت فى ثرى إغريقية القديمة .

كان للتعاليم الرواقية ، كما صوَّرها « زينون » مرحلتان : مرحلة يونانية ، ومرحلة رومانية . فمن رجال المرحلة الأولى « إقلانثس » (٣٠٠ - ٢٢٠ ق . م) « وفروسبوس » (٢٨٠ - ٢٠٧ ق . م) وثالث من كبار رجال المذهب هو « فناطيوس » (حوالى ١٤٠ ق . م) . ومن رجال المرحلة الثانية « سنكا » (٣ - ٦٥ ب . م) و « أبقطاطوس » الذى يُظَنّ أنه توفى حوالى ١٣٨ ب . م ، و « ماركوس أوريليوس » الإمبراطور الرواقى (١٢١ - ١٨٠ ب . م)

والمذهب الرواقى مذهب أخلاقىٌّ سلوكىٌّ فى جوهره . يتجه نحو تقويم السلوك ، أكثر مما يتجه إلى البحث فى أصول الأخلاق والمناقشة فى نظرياتها ، ويقوم من حيث السلوك على عقيدة أن السلوك تحكمه الفضائل الإنسانية ، وأن هذه الفضائل لابد من أن تكون مسايرة للطبيعة وقوانينها ، وأن الإنسان إذا انحرف عما تملى عليه الطبيعة أمراً ونهياً ، نزل به العقاب . وأن الطبيعة يحكمها عقل مدبر وضع نواميسها الكلية . وإذن يكون التزامُ ما تمليه الطبيعة ، التزاماً لما يقضى به العقل القدسى ، الذى لايعدو عقل الإنسان أن يكون انعكاساً منه .

كان من الطبيعى أن ينظر الرواقيون فى نظام الطبيعة ، وأن يتحسَّسوا ظاهراتها ، وينظروا فى حقائقها ؛ فإنها وقد أصبحت لديهم المرجع والمآل ، والبدء والنهاية ، ونبع العقل ومستمدّ الحكمة ، إذن فالإنسان محمول على أن ينطبع بها ، ولكى ينطبع بها ، ينبغى له أن يكون أقرب شىء منها ، وكلما كان أعلمَ بها وأعرفَ بأسرارها ، كان أقرب إلى الحكمة وأقدر على التسلط على نزواته وضبط انفعالاته ، والسيطرة على مغريات حياته الجسدية ، حتى يتسع المجال لنفسه فتزكو وترتفع وتسمو .

من هذه الناحية كان النظر فى الطبيعة والوقوف على حقائقها وأسرارها ، من الأسس الأخلاقية التى يقوم عليها المذهب . وهذا الربط بين الطبيعة والأخلاق من القواعد الابتكارية فى المذهب الرواقى على ما أرى .

* * *

إذا نظرنا فى حركة الكواكب السيَّارة ، ومفعول ما نسميه « قوة الجاذبية » ، والتركيب العنصرى للأجسام غير العضوية والقوى الكامنة فيها ، وتولُّد النبات والأجسام المحبوَّة بصفة الحياة وتعاقبها الأجيالى ونُمُوّها ثم تحلُّلها الذى نسميه « الموت » ، نأنس فى جميع ذلك متواليةً من الظاهرات تظل بمقتضى تجاربنا ثابتة غير

متغيرة من خلال الحاضر والماضى . أما إذا كان الواقع على نقيض ذلك ، وكان توالى الظاهرات على ما نعرفها ونشهدها ، عرضة للتغير بالمضى فى أدوار من النشوء والارتقاء — وإننا لنشهد مثل ذلك دائماً — فإننا لا نكون قد كشفنا عن الجملة الكلية لنظام الأشياء ، ولن نكشف عنها بمقتضى أنه قد يكمن فى هذه المتوالية الطبيعية وبحكم فطرتها ، أى بحكم نظامها الثابت ، نزعة إلى التغير فيما يسميه الفلاسفة نظام الأشياء أو طبيعة الأشياء . ومما هو ظاهر أن مثل هذه التغيرات التى تتناول نظام الأشياء قد وقعت بالفعل . هذا بقدر ما تسعفنا اللغة للتعبير عما نعنى بكلمة « التغير » . ولكن الواقع ألا تغير يقع فى طبيعة الأشياء . ذلك بأن الحقيقة تدل على أن علمنا بالمتوالية الصحيحة للظاهرات الواقعية ، كالتولد والنماء والانحلال ، ناقصة ؛ وستظل ناقصة على وجه الاستمرار .

هذا الذى لخصته عن فكرة « ماركوس أوريليوس » يحتاج إلى قليل من الشرح . ولقد أستطيع أن أقول بإن ما ذهب إليه « ماركوس » من ظهور المتوالية الطبيعية بمظهر الانقطاع والتخلف صحيح ، وكذلك مذهبه فى أن جهلنا بهذه « المتوالية » هو الذى يظهرها لنا بهذا المظهر . فقد تستمر هذه المتوالية فى منظومة لا تتخلف ما دمنا ننظر فى عالم الجماد بمثل ما ننظر فى ظاهرة الحياة . فظهور الحياة فى متوالية الجمادات تغيير بالغ الأثر والخطورة . فكيف نستطيع أن نعرف السبيل الذى به تنشأت الحياة من الجماد ، وأصبح فى متوالية الطبيعة مبدأ خلاّق للتوالد والبناء والحركة ، ثم ارتقى فأصبح خلاّقاً للفكر والقيم . والنظرة الظاهرية فى هذا تشير كما لو أن انقطاعاً قد نزل بمتوالية الطبيعة ، أى تغيّر . وإذن تكون متوالية الطبيعة غير ثابتة بل متغيرة . غير أن هذا غير صحيح ؛ لأن إحساسنا بانقطاعها وتغيرها إنما يرجع إلى جهلنا بالكيفية التى تنشأ بها الحياة من الجماد .

ولسنا بأسعد حظاً إذا رجعنا إلى النظر فى مذهب « ماركوس » فى الأسباب والمسبّبات . فقد نستعمل فى حياتنا اليومية كلمتى «سبب » و«مسبب » ، و«علة» و« معلول » ، ونعين لكلٍّ منهما معنى نقصده بحيث يحدد المراد من كلٍّ منهما تحديداً تاماً ، فلا يترتب على استعمالها شيء من البلبلة أو سوء الفهم . غير أن الحال يختلف عن ذلك تماماً ، إذا ما تكلمنا فى الأسباب والمسببات من حيث علاقتها بالأشياء . فإن كل معرفتنا إنما تتعلق بالظاهرات الطبيعية كما قال فلاسفة اليونان ؛ وإنما يعنون بذلك ظواهر الأشياء التى يتوالى بعضها فى إثر بعض وعلى نظام بذاته ، حتى إذا ما تخلفت ظاهرة فى سياق المنظومة ، فإمّا أن يكون قد أصاب المنظومة الطبيعية خلل أو اضطراب ، وإما أن يظهر شيء آخر يحل محل الظاهرة المتخلفة . وإذن فالسبب والمسبّب ، أو العلّة والمعلول ، لا يدلاّن على شيء فى متوالية الظاهرات الطبيعية ، وأن السبب الحقيقى ، أو كما يقال السبب الاستشرا" الأعلى الذى يعود إليه تتابع حدوث الظاهرات ، إنما ينحصر فى علة الأشياء جميعاً ، سواء أهى « كائنة » أم « كانت » أم « ستكون » . وعلى هذا تدل كلمة « الخلق » على معنى حقيقى ثابت ، إذا ما اعتبرنا أن الخلق هو « البدء » إذا استطاعت قدراتنا العقلية أن تدرك ما هو « البدء » فى نظام الظاهرات الطبيعية .

•

الزمان والمكان حالتان تنشآن عن تفكيرنا . أما الزمان المطلق والمكان المطلق ، فكلاهما لن يكون موضوعاً من موضوعات الفكر ، اللهم إلاّ على صورة ناقصة غامضة . وليس لنا أن نفكر فى زمان أو فى مكان ، إذا فكرنا فى الخالق ، الذى لا يحدّه زمان أو مكان .

يقول« سويدنبورج » : « إن الإنسان على سجيته قد يعتقد

أنه عاطل من الفكر إذا ما تجرد من فكرة الزمان والمكان والأشياء المادية ؛ تلك التى تقوم عليها محصلة الفكر عند الإنسان . ولكن يجب علينا أن نعرف أن الفكرات تصبح محددة مأسورة بنسبة ما يدخلها من تصور الزمان والمكان والمادة ، أو ما يتصل منها بتلك الأشياء . ذلك فى حين أن الفكرات تنطلق وتمتد بمقدار ما تتخلص من هذه التصورات . ومن ثمة نرى أن العقل شىء أسمى وأزكى من كل موجود مهما تكن صبغته » .

* * *

الاعتقاد بوجود العلة الأولى عند الرواقيين وعلاقة ذلك بالقدرة المدبِّرة ، يقوم على مايدرك الإنسان من نظام الكون؛فهم من هذه الناحية من أتباع سقراط ، إذ يقول إنه بالرغم من أننا لا نستطيع أن نلمس الأثر المباشر للقدرة الإلهية ، فإننا ندركها بآثارها المحسوسة . مثال ذلك ما يثبت « ماركوس أوريليوس » فى تأملاته إذ يقول : بألاَّ مماراة فى وجود القدرات الخالقة (أى الآلهة) ذلك بأننا ندركها كما ندرك أن لنا أرواحاً ولكن لا نراها ، كما أننا نشعر بأثرها فى المادة المحيطة بنا ؛ ولهذا يحملنا العقل على أن نعترف بوجودها وأن نمجدها ونقدسها .

إن هذا الدليل الذى يسوقه أكثر الرواقيين على وجود الله ، دليل قديم كان له أكبر الأثر فى أذهان المفكرين منذ أقدم العصور ، وكثيراً ما اكتفى به زمر من الفلاسفة والمفكرين . فهو دليل يقوم على منطق بسيط لا يحتاج إلى شرح ولا هو قائم على منطق تركيبى ، وإنما هو كقولك « الأثر يدل على المسير » ، فالنظام يدل على منظم ، والعلة تدل على معلول .

ولذلك يقول « ماركوس »

« إن الإنسان ما دام يشعر بأن له روحاً أو قوة روحية أو قدرة عاقلة أو أن له قدرات من هذا القبيل ، فإنه لذلك محمول على أن يعتقد بأن هناك قدرة أعلى وأشرف من قدراته تلك ، تستشرف الكون كله وتدبره ، كما يستشرف العقل حياة الإنسان » .

فالله ، أو كما يقول الرواقيون العلة الأولى موجود ولا ريب فى وجوده بمقتضى ذلك المنطق البسيط . ولكن كيف ندرك هذه العلة ؟

ويرى « ماركوس » : أن النفس البشرية فيض من المصدر القدسى الإلهى . وأن الإنسان إن كان له جسد ، فإن له إلى جانب الجسد عقلا وبه ذكاء ، هما من صفات الله . وللحيوان حياة بالإضافة إلى ما نسميه الغرائز أو الحوافز الطبيعية . غير أن للحيوان العاقل نفساً ذكية مدركة،هى فيض من الله حل فى الإنسان . وإذن وجب علينا ، إذا ما أردنا أن نعرف شيئاً من حقيقة الصفات الآلهية ، أن نطيل الاتصال بذلك الفيض الحال فينا وأن نعتقد دائماً بأنه عن طريقه وحده يمكن أن نتصل بالله ، كما يقول « ماركوس » : فالواقع إذن أنه يعتقد بأن الجزء الخفى من الإنسان هو الأنسان الحق ، وأن الجسد وعاء مادى لذلك الناموس الفيضى ، يستعين به على قضاء حاجاته الدنيوية .

يقول الرواقيون : كما ينتشر الهواء فيصبح ملكاً لكل موجود يستطيع أن يستنشقه ، كذلك القدرة العاقلة المدبرة للكون ، هى فى متناول كل من يحاول أن يتصل بها عن طريق الروح . وعن طريق القدسية فى الحياة ، يتيسر للإنسان أن يعرف الله .

كما ينبغى لنا أن نقدِّس ماهو علوى فى الكون، كذلك ينبغى لنا أن نقدِّس ما هو علُوىٌّ فى أنفسنا .

وفى هذا مطابقة لقولة الشيخ الإسكندرى « أفلوطين » : « إن النفس البشرية إنما تعرف من الذات القدسية ، بقدر ما تعرف من ذاتيتها » . وشبيه بذلك ما يقول « ماركوس أوريليوس » من أن الإنسان قد يقضى على نفسه بالدينونة ، إذا تغلّبت الناحية المادية الفانية فيه ، أى الجسد ، على الناحية القدسية ، فتستغرقه الملذات والشهوات ، وتستذلُّه المطامع الغليظة ، وتستهويه أعراض الحياة .

* * *

قد نستدِلُّ من كثير من أقوال الرواقيين أنهم كانوا يذهبون إلى أن الكون موجود تسرى فيه الحياة الروحية . غير أنهم لم يقيموا استدلالهم فى هذه الناحية إلاَّ على المقايسة بين حياة الإنسان وحياة الكون . فكما أن الإنسان ببدنه وروحه يؤلف حيواناً نسميه الحيوان الناطق أو الحيوان العاقل ، فكذلك الذات الإلهية تنبث فى أطراف الكون المادى ، ومن ذلك يتكون الكل الوجودى بثنائيته التى يقول بها بعض الفلاسفة ، ووحديَّته التى يقول بها كثير من المتصوفين .

غير أن الرواقيين لم يذهبوا مطلقاً مذهب أولئك المتصوفين ، بل مضوا يعتقدون أن الله والمادة غير متماثلين ، وأن علاقتهما أبعد كثيراً عنه علاقة البدن بالروح .

ومما هو مأثور عن كبار الرواقيين أنهم لم يفكروا من بعيد أو من قريب فى طبيعة الله المطلقة ، ذاهبين إلى أنه من العبث أنه ينفق الإنسان وقته وطاقته التفكيرية فيما هو فوق قدرات عقله وفهمه . لقد اكتفوا بالاعتقاد بأن الله موجود ، وأنه يدبّر الأشياء جميعاً ، وأن الإنسان مهما استعمق فى الفهم فلا يدرك من حقيقته إلاّ ما هو نسبىّ ، وأن الطريق إلى هذا الفهم النسبى لحقيقة الله ، إنما يأتى من طريق فهمه لذاته ، والترفع بروحه عن الدنيّات ، لتظل صافية نقية غير مشوبة بأكدار الماديات .

من هذا كله يخلص الرواقيون إلى الاعتقاد بأن الكون محكوم بإرادة الله وتدبيره تدبيراً قائماً على الحكمة الكاملة . ومهما يكن من أمر ما يساور كثيراً من الرواقيين من شك فيما يتراءى فى أنحاء النظام الكونى من ظاهرات لا تتفق وما يذهبون إليه من القول بسيطرة الحكمة فيه . فإنهم يقولون بأن التسليم بوجود خالق مدبّر يقتضى عقلاً أن تدبير أمر الكون لابدّ من أن يساير العقل والحكمة ، وأن هذا الترابط بين الناحيتين ، مما يقضى به نظام الأشياء من ناحية ، ومنطق العقل من ناحية أخرى .

أما إذا كان نظام الأشياء قائماً على العقل والحكمة ، فمن أين إذن تسلّل إليه ما نسميه الشر الذى نشهده فى نواحى الحياة : مادية ومعنويه ؟

لم يقُل « ماركوس أوريليوس » إن فى طبيعة الأشياء « شراً » ، وإنما أشار إليه دائماً بعبارة « ما نسميه الشر » .

يقول إن ما نراه ونشعر به ونعرفه من أشياء الكون نَزْرٌ قليل ، وإننا نعرفه معرفة ناقصة فى مدى أعمارنا القصيرة ، وإن جملة المعرفة والتجاريب الإنسانية لا تؤدى بنا إلى معرفة « بالوجود الكلىّ » وهو المفهوم الذى نظل فى جهل به ولا ندرك من حقائقه شيئاً . فإن عقولنا إذ تهدينا إلى أن جميع الأشياء متصلة وأن بعضها يَمُتُّ إلى بعض ، فكل ما يقوم فى أذهاننا من فكرة « الشر » الكائن فى طبيعة الأشياء ، إنما ينطوى على تناقض ، بمقتضى أن الوجود الكلى إذ هو يرجع فى وجوده إلى ذات عاقلة تحكم أطرافه وتدبّره ، فمِمّا لا يعقل إذن أن ينطوى نظامه هذا على شىء ذى علاقة بما نسميه الشر ، أو يكون فيه نزعة إلى تقويض النظام الكلى . يقول بأن جميع الأشياء إن كانت فى حالة تحوُّل وتغيُّر ظاهرىّ ، فإن الكل ثابت لا يتغير ولا يتبدل .

* * *

كل الأشياء تتحلّل ، كما تنحل كل الصور ، ثم تعود فتتركب صوراً وأشياء أخرى . وكل الأشياء الحية يجرى عليها ذلك التغير الذى نسميه « الموت » . فإذا قلنا إن الموت شرٌ ، إذن فكل تغير نشهده فى أطراف الكون لا يعدو أن يكون شرًّا . والكائنات الحية تتألم ، والإنسان أكثرها شعوراً بالألم ، لأن الألم قد يساوره بدنيًّا وعقليًّا وعاطفيًّا . كذلك ينال الإنسان الأذى من أبناء جنسه ، وربما كان ما يناله من الأذى منهم ، أكثر مما يناله من أى شىء آخر فى الوجود . أما تحليل الشر فمذهب الرواقيين فيه سلبىّ ، إذ يقولون : إن الشرّ كائن فيما نحدثه ، شيئاً كان أو ذاتاً . ومن أجل أن نهيّئ أنفسنا لتحمّل الشر وتقبّله بصبر وشجاعة ، وجب علينا أن نعيش عيشة طبيعية ، أو متفقة مع طبيعة الأشياء . ومن هنا يبدأ اتصال الفلسفة الرواقية بقضايا الأخلاق .

الغاية التى ترمى إليها فلسفة الرواقيين الأخلاقية ،

هي أن يتهيأ الإنسان إلى العيش بما يلائم الطبيعة ، أي طبيعة الإنسان وطبيعة الكون ومن أجل أن يتيسر ذلك ، ينبغي للإنسان أن يدرك أولاً أن المقصود بطبيعته الخاصة مجموع صفاته الطبيعية ، لا جزءاً منها ، وأن أخص ما يمكنه من ذلك ، أن يجعل السيادة في طبيعته للجزء الروحي من كيانه . لأنه الجزء الذي يحكم أفعاله وينظمها بمقتضى ما يصلح لحياته . يقول « ماركوس أوريليوس » : « إن الفعل الذي يطابق الطبيعة ، كذلك هو يطابق العقل » أما ما هو مناقض للعقل ، فإنه يكون أيضاً مناقضاً للطبيعة .

ولا يقصد الرواقيون بالطبيعة هنا ، طبيعة الإنسان الخاصة ، أو طبيعة البيئة التي يعيش فيها ، وإنما يقصدون الطبيعة الكونية أي الطبيعية الوجودية الكلية ، التي يؤلف الإنسان جزءاً منها . أما بوصفه مواطناً في جمعية سياسية ، فواجبه أن يوجه حياته وأعماله جميعاً بحيث تكون مواءمة لحاجات أولئك الذين يعيش معهم ، أو الذين يعيش من أجلهم . وبمقتضى أنه إنسان ، ينبغي عليه ألا يعتزل بني جنسه وينفر منهم أو يقاطعهم ، لأن من واجبه أن يعمل لهم ولنفسه ، حتى يؤدي الرسالة التي تطلبها منه الحياة لخير المجموع . أما أولئك الذين ينالهم شيء من شرور المجتمع أو ينزل بهم شيء من الأذى الاجتماعي ، فغير محقين في أن ينقموا على الجمعية ، لأن ذلك الشر أو الأذى ، إنما ينزل بهم مصادفة واتفاقاً وعلى غير إرادة المجتمع ، بمعنى أنه غير مبيت لهم عن قصد ، وإنما هو ثمرة ظروف تنشأ خلسة فلا يصبح للجمعية أي يد في إحداثها ، وإنما على الأفراد جميعاً أن يتعاونوا على القضاء على أسباب الشر والأذى عن بني جلدتهم ، كلما تجمعت ظروف تسوق إليه . ذلك بأن مثل الجمعية في نشدان التعاون على الخير ، كأعضاء الإنسان إذ تتعاون على خلق الأفعال .

فإذا عملت أعضاء الإنسان متخالفة متناقضة فسد بذلك أمر معاشه ، كذلك الجمعية تفسد أمورها المعاشية إذا ما عمل أفرادها كل منهم على غير ما يتفق وسعادة الكل الاجتماعي . ولذا يقول « ماركوس أوريليوس » : « اتجه نحو شيء واحد : هو أن تلتزم التفكير في الخالق وأنت تؤدي واجباتك الاجتماعية » . « حب أبناء جنسك ، واتبع الله » .. فإن من أخص صفات الإنسان العاقل أن يحب جاره ، وأن يغفر الذنوب وأن يتجاوز عن الخطأ ، وأن يحب لغيره ما يحب لنفسه .

هذه آداب الفرد الكامل ومعنوياته ، أما آداب الجمعية ومعنوياتها فتختلف عن ذلك ، إذ يجب عليها أن تأخذ المسيء بإساءته والمخطئ بخطيئته ، لأن طبيعة المجتمع تقضي عليه بأن تحمي الفرد من الشر والأذى ، كما أن عليها أن تعاقب المخطئ حتى يشعر بأنه أخطأ وأن عليه أن يتوب وينوب ، وأن خطيئته لا تتعلق بالعدوان على فرد ، وإنما هي تتعدى إلى عدوانه على الجمعية .

* * *

وللرواقيين فلسفة في المعنويات . فلسفة واسعة الأفق ، عميقة الغور ، تضرب أصولها في الحياة النفسية . غير أنها لا تخرج عن النطاق الذي رسمه الرواقيون لفلسفتهم الأخلاقية ، إذ قالوا بأن المعنويات كالأخلاق ، كلتيهما ينبغي أن يكون ملائماً لطبيعة الوجود متمشياً مع الفطرة . لأن الإنسان إذا تخلف عن ذلك في معنوياته ، تعذر عليه أن ينال السعادة لنفسه ، أو أن يعمل لسعادة غيره . بل منهم من ذهب إلى أكثر من ذلك فقال بأن أفعال الفرد وأقواله ما دامت بطبيعتها ذات علاقة وصلة بغيره من أفراد الجمعية ، ولها تأثير فيهم إما إلى ناحية الخير وإما إلى ناحية الشر ، فيجب أن توزن وتقاس بمقتضى قواعد مرعية وآداب مرسومة الحدود ، حتى تظل دائماً في نطاق ما يعود على

الجمعية بالصلاحية واستقامة الأمور والرفعة الخلقية والروحية ، وأن هذا القانون ينبغى أن يكون دستور الأفراد بوصفهم أعضاء فى مجتمع إنسانى . ومن أجل أن يستطيع الإنسان أن يحيا هذه الحياة ، عليه أن يأتمّ دائماً بموحيات قواه العاقلة حتى يطمئن دائماً إلى عواقب أعماله وأثرها فى محيطه وأثر الآخرين فيه . كذلك لا ينبغى له أن يحيا حياة انقطاع وتأمل وعزلة عن بنى جنسه ، ولو أن له أن يمارس ذلك بين فترات من حياته ، ليستعيد بذلك ما قد يفقده من هدوء عقله واطمئنان نفسه ، بل عليه أن ينغمس فى الحياة العملية للناس ، ليكون بحكمته أقدر على تحقيق الخير للمجموع .

* * *

تقضى الحياة بأن يكون للإنسان هدف أى غاية يقصدها فى حياته ، فيوجه إلى تحقيقها جميع طاقاته . على أن هذا الهدف يجب أن يكون هدفاً متفقاً مع الفضيلة متمشياً مع مقتضى الخير خاص وعام . أما من لا هدف له فى الحياة ، فلا تستقر معيشته على حال واحدة ، ولا تطمئن حياته ذلك الاطمئنان الذى تنميه فضيلة السعى وراء تحقيق ما تنعقد عليه مثالياته العليا .

ولكن فى أى طور من أطوار الحياة يمكن أن يرسم الإنسان لنفسه هدفاً صالحاً فى الحياة ؟

لا شك فى أن من يستطيع أن يكون ذا هدف مثالى فى زمن شبابه وأن يثبت على ذلك حتى يستقر على ذلك فى مستقبل أيامه ، يكون من السعداء . غير أن كثيراً من الرواقيين يرون أن تحقيق ذلك فى طور الشباب أمر عسير ، ويندر أن يكون من نصيب الفتى فى أوائل فتوته ؛ ولهذا فهم يقولون : إن الرغبة فى أن يكون الإنسان ذا هدف مثالى ، هى أولى الخطى فى سبيل الارتكاز على هدف ، وإذن فلا حاجة مطلقاً لأن نحدد طوراً من أطوار حياة الفرد يمثل أمامه ذلك الهدف ويركن إليه ، بل يذهبون إلى أن أول واجب على الإنسان أن يفكر فى أن يكون له هدف يتفق ومقتضى الفضيلة بأتمه فى الحياة ، وأن يعاود التفكير فى ذلك حتى يألف ذلك الاتجاه . فإذا ألفه استقام له الهدف وبانت معالمه واتضحت قسماته ، وجرت به الحياة هادئة مطمئنة فى طريق معبد ذلول . وبهذا يؤدى رسالة الحياة المثالية ، لنفسه ومن ثمة لجميع بنى البشر ، لأن إصلاح حال نفس واحدة إصلاح لجزء من مجموع الأنفس . فإن ما يصلح به الفرد ، تصلح به الأسرة ؛ وما تصلح به الأسرة ، يصلح به المجتمع .

* * *

هذا بعضٌ من كلٍّ من تأملات الرواقيين . ولقد تتاح لنا فرصة أخرى نتكلم فيها عن بعض فلاسفتهم ومذاهبهم التى كان لها أثر فى تاريخ الفكر .



بورجشتال

مستشرق وشاعر ومؤرخ

بقلم الأستاذ أحمد عطية الله

كان يدعو نفسه « يوسف حامر » ينطقه فى لهجة عربية ،ويطلق على نفسه اسم « السيَّاح السامر » حتى تستقيم السجعة ، وينقش هذا الاسم على خاتم بالخط الفارسى مذيلًا بالتاريخ الهجرى . وهوكذلك فى مراحل حياته كلها : شديد الكلف بماهو إسلامىٌّ من فكر وأدب وتاريخ ، لا يصطنع هذا الكلف أمام أصدقاء الشرق ، ولا يخفيه عن عيون مواطنيه ، ولا يضع علمه فى خدمة السياسة أو الدين ،على نحو بعض المستشرقين الذين يعيشون حياتين ، يلقون الشرق بوجه ، والغرب بوجه .

وهو بعد موته يأبى أن يقطع هذه الصلة الروحية ، فيبنى ضريحه قبل أوانه ، ويحفر اسمه على شاهده الرخامى بحروف عربية . وقد يكون هذا الكلف مجرد مظاهرة نفسية إذا كان الرجل دعياً يتاجر بقشور المعرفة ، ولكن الحقيقة أنه أفنى عمره فى السياحة والدراسة والتحقيق والترجمة والتأليف ونظم الشعر،وكان يحسن ثلاث لغات شرقية ، ويجيد عدداً مثلها على الأقل من لغات الغرب .

ولعـــــل من المبررات التى تعفيه من الاتهام بالتعصب الذى هو آفة بعض المستشرقين مع جليل قدرهم وعلمهم ، أنه كان شاعراً بفطرته ؛ ينظم فى لغته جيِّد الشعر ؛فاتجه إلى الآداب الشرقية من عربية وفارسية وتركية ،وشغف بها حتى نقلها إلى لغته نثراً ونظماً . والشاعر بطبيعته مرهف الحس ،كونىٌّ النظرة إلى الأشياء ،يتعالى



بورجشتال

عن صغائر الأحداث ، ويترفع عن أن يكون أداة لغيره ووسيلة لسواه ؛ ولعل من الأسباب التى تعفيه كذلك من الاتهام أنه اتجه إلى دراسة اللغات الشرقية وآدابها فى ميعة الصبا وطراوة الشباب قبل أن تكيِّفه دراسة سابقة أو توجهه مهنة أو وظيفة ؛ عليه أن يخلص لها .

وعند ما حلَّت ذكرى مرور قرن على وفاته ونشطت رغبة فى إنشاء جمعية لتوثيق الصلات الثقافية بين النمسا : موطنه وبين بلاد الشرق الأوسط الإسلامية أطلقوا على هذه الرابطة اسم« جمعية همر بورجشتال »

Hammer Purgstall Geaelscaft تكريماً لأبرز شخصية نمسوية عملت فى ميدان الاستشراق .

* * *

وُلد « يوزف همر » Joseph Hammer بمدينة جراتز — أكبر مدن النمسا بعد ڤينا — فى ٩ يونيه عام ١٧٧٤ وكان أبوه موظفاً حكومياً ، ولم يكد الصبى يحصل على دراسته الابتدائية حتى أرسله أبوه إلى ڤينا ليلتحق بالمدرسة الثانوية الجديدة التى أسستها الإمبراطورية « ماريا تيريزا » لأبناء الطبقة الخاصة ، وعرفت باسمها إلى اليوم « مدرسة التريانوم »

ولم يطل مقامه فى هذه المدرسة طويلا إذ انتقل فى عام ١٧٨٩ وهو بعد فى الخامسة عشرة من عمره إلى أكاديمية العلوم الشرقية ؛ وهو المعهد الذى أنشأته هذه الإمبراطورة عام ١٧٥٤ لدراسة لغات الشرق الإسلامى ، ولم يكن قد مرَّ عهد بعيد على الحصار العثمانى للعاصمة النمسوية .

* * *

لقد عكف « يوزف همر » على دراسة اللغات التى كانت تدرس فى تلك الأكاديمية ، وهى : التركية والعربية والفارسية ، وبهرت عينيه عجائب الشرق وحكمته وأسراره وآثار أدبائه واستثارت مواهبه الشعرية ، وحفزته على الانقطاع إلى البحث والتنقيب فى المخطوطات التى جمعها أسلافه فى مكتبة هذا المعهد من أمثال بودستا ويان ودمباى .

وفى عام ١٧٩٧ حين هزَّت الثورة الفرنسية أركان أوروبا ، وامتدت ألسنتها إلى الشرق ، عُيِّن « يوزف همر » مترجما مساعداً بالسفارة النمسوية فى اسطنبول ، وهى وظيفة كان يطلق عليها اسم « صبى مترجم » وتعنى ما يعرف اليوم فى درجات السلك السياسى باسم « ملحق دبلوماسى » ووجد همر فى عاصمة الخلافة العثمانية ما يشفى غلته ، فانصرف إلى جمع المطبوعات والمخطوطات الشرقية ، وكثيراً ما اصطدمت رغبته هذه بواجبات وظيفته الرسمية مما كان يثير ثائرة رؤسائه عليه .

وفى خلال هذه الفترة كان نابليون قد شنَّ حملته على مصر ، وانطلقت كتائبه شمالاً نحو سوريا . وانقسمت أوروبا إلى معسكرات ، وتحالفت إنجلترا والنمسا وتركيا ضد نابليون وأطلقت الأولى أساطيلها تجوب سواحل مصر وسوريا .

وفى عام ١٧٩٩ عُيِّن « يوزف همر » بموافقة حكومته ولا شك ، مترجما لأمير البحر الإنجليزى « السير سيدنى سمث » لمعرفته باللغات الإنجليزية والتركية والعربية ، فضلاً عن الفرنسية . وصحبه إلى مصر على ظهر سفينته « الفرات » ثم رافقه إلى عكا . وشهد ارتداد نابليون عن أسوارها بعد حصار دام شهرين .

ولقد أثار هذا الصراع الدموى بين الشرق والغرب شاعرية يوزف همر ، فنظم أولى قصائده الخالدة « تحرير عكا » التى أشاد فيها ببطولة العرب فى رد المعتدين الأوروبيين .

* * *

ولا شك فى أن بعثته هذه كانت ذات أهداف سياسية ولكنها من ناحية أخرى كانت فرصة لزيارة الشرق العربى الذى قرأ عنه ، وتكلم لغته ولم يكن قد رآه ، أو اتصل به عن قرب .

وفى خطاب له وجَّهه همر إلى الأرشيدوق يوهان بتاريخ ١٤ مارس ١٨١٥ فكشف حقيقة هذه البعثة وأسبابها إذ يقول : « لقد أوفدتنى يا صاحب السعادة ، السفارة الموقرة إلى مصر بصفتى سائحاً لأغراض علمية ، ولكن الحقيقة أن مهمتى السرية كانت متابعة النشاط السياسى للإنجليز والفرنسيين ، ومتابعة العمليات العسكرية الجارية فى مصر ، وكذلك مراقبة أعمال القناصل النمسويين فى مصر وسوريا »

* * *

وفى عام ١٨٠١ صحب همر أمير البحر سير

سيدنى سمث إلى لندن ، ولكنه لم يلبث أن عاد فى أبريل من السنة التالية إلى اسطنبول بحيث عمل سكرتيراً ومترجماً للسفارة النمسوية ، ثم رقى مستشاراً لها ، وانصرف خـلال ذلك إلى جمع المخطوطات وإلى الترجمة، فتم له إبان إقامته باسطنبول ترجمة قصة « عنترة » فى ثلاثة وثلاثين جزءاً .

* * *

وعند ما عاد إلى ڤينا فى عام ١٨٠٧ وجد أمامه مهمة كبرى ، هى ترتيب مكتبة أكاديمية العلوم الشرقية وتنسيقها كما فتحت له أبواب المكتبات الخاصة . وفى خلال قيامه بهذه المهمة نظم قصيدته « شيرين » وهى قصة حب فارسية؛ بطلاها « شيرين وفرهاد » ، كما بدأ تأليف « مجموعة البحوث الشرقية » .

ولكن أحداث السياسة لم تدع الباحث فى صومعته ، ولاالشاعر فى خلوته ؛ ذلك أن جيوش نابليون المنتصرة انطلقت شرقاً ، واكتسحت عاصمة النمسا ؛ فهربت حكومتها إلى بلدة تمشوار المجـرية ؛ وكان همر من بين هؤلاء النازحين .

ونهب الغزاة كنوز ڤينا بما فى ذلك ثلاثمائة مخطوط شرقى ، فأثار ذلك حفيظته ، وجعـل همّه استرجاعها لاسيما بعد أن عقد الصلح بين فرنسا والنمسا .

وحانت له الفرصة للسفر إلى باريس فى مهمة رسمية ندبه لها « ميترنيخ » ، فسلخ فى العاصمة الفرنسية خمسة أشهر ، شهد خلالها الاحتفال بزفاف الأميرة النمسوية « ماريا لويز » إلى نابليون . وأهم من هذا أنه اتصل بمشاهير المستشرقين الفرنسيين ، لا سيما دى ساسى وجوبير وبرسڤال ، فعاونوه على تحقيق مهمته الخاصة ، وهى استعادة المخطوطات المنهوبة إلى ڤينا . ودوّن « همر » هذا الحادث فى مذكراته بقوله : « وفى فندق الأمير كوراكين حيث اجتمع رجال السلك السياسى لتحية الإمبراطورة ، وكنت حاضراً بينهم ،



نقش خاتم يوسف حامر (بورجشتال)

جاء « دى ساسى » يحمل إلىّ النبأ السعيد بأن المرسوم الخاص بإعادة المخطوطات الشرقية قد تم توقيعـه ، وهكذا فى يوم ٧ مايو من عام ١٨١٠ نجحت فى تحقيق الغاية من رحلتى ، وبعد ذلك بثلاثة أيام كانت هذه المخطوطات فى حوزتى ، وبعد أيام ثلاثة أخرى كنت فى عربتى فى الطريق إلى « ڤينا » ، والحقيقة أن همر حصل على مئتى مخطوط من المخطوطات الثلاثمائة التى حملها الغزاة الفرنسيون معهم إلى باريس .

* * *

واستقر همر فى ڤينا يعمل مترجما لرئاسة الوزارة ومستشاراً إمبراطورياً للشئون الشرقية ، ثم يجتمع مع ميترينخ على مائدته ، ويرفع للإمبراطور مؤلفاته ، وإلى جانب ذلك يدرّس اللغة العربية للراغبين فيها ، ويترجم وينظم ويؤلف ، فوضع فى هذه الفترة مسرحية تاريخية شعرية عن مأساة البرامكة جعل عنوانها « جعفر أو سقوط البرامكة » كما وضع كتاباً عن مشاهداته فى سوريا ، وجمع الأمثال والحكم الشرقية فى مجلدين جعل عنوانهما « قطر الورد » .

وكان ينتقل من التاريخ إلى الأدب إلى الشعر المترجم من العربية أو الفارسية أو التركية ، فوضع حول هذا التاريخ تاريخاً عن الخطابة عند الفرس ، وتاريخاً لدولة الغساسنة ، كما ترجم مالم يكن قد ترجم من قصص « ألف ليلة وليلة » إلى اللغـة الألمانية .

واتجه إلى الشعر بخاصة ، فاختار ثلاثة شعراء يمثلون الأدب العربي والفارسي والتركي واعتبرهم فحول الشعراء فى هذه اللغات الثلاث وترجم دواوينهم أو الجانب الأكبر منها ، وهؤلاء هم : المتنبي العربي ، وحافظ الفارسي ، والباقى التركى (يعنى محمود عبد الباقى أشهر شعراء الترك الغزليين) .

وعاد ثانية إلى المسرحية التاريخية الإسلامية فوضع تمثيلية شعرية عن ظهور الإسلام جعل عنوانها « محمد أو فتح مكة » .

* * *

كان « يوسف همر » يسكن ضاحية « فايدنج » من ضواحى ڤينا ، التى أصبحت اليوم حياً من أحياء المدينة الداخلية ، وكان خلال أشهر الصيف يهرع إلى قرية « هينفلد » وينزل ضيفاً فى قصر صديق له هو الكونت « بورجشتال » . وفى هذا القصر نظم وترجم ووضع عدداً من مؤلفاته أهمها وأشهرها على الإطلاق ، مؤلفه الكبير « تاريخ الدولة العثمانية » فى عشرة أجزاء وهو الذى يعتبر إلى اليوم أهم مصدر من مصادر التاريخ العثمانى فى اللغات الأوروبية .

وانعقدت الصلة بين « يوزف همر » وأسرة بورجشتال حتى بعد زواجه فى عام ١٨١٦ من « كارولين هنكشتاين » ابنة أحد أصحاب المصارف ، ولكن لم تلبث النوازل أن فرقت شمل هذه الأسرة فتوفى الكونت ، وتبعه ابنه الوحيد ، ثم زوجته فى عام ١٨٣٥ . وعند ما فتحت وصية رب الأسرة التى سجلها قبل هذا التاريخ بخمسة عشر عاماً ، دهش الصديق « يوزف همر » إذ وجد أن الكونت بورجشتال قد خصه بأملاكه وقصره وألقابه .

ومنذ هذا التاريخ عرف « يوزف همر » باسم « يوزف همر فون بورجشتال » وغلب اللقب الأخير عليه .

ولم يعد « همر بورجشتال » شخصية محلية ، إذ أن اسمه — كمستشرق ومحقق ومؤرخ — ذاع وشاع بين أكثر العواصم الأوروبية والأمريكية ، ومنح ألقاب الشرف ، وانتخب عضواً فى عدد من الجمعيات العلمية الأوروبية والأمريكية لاسيما تلك التى تعنى بالدراسات الشرقية . وتبادل الرسائل مع كثير من الأدباء والمؤرخين والمستشرقين فى عصره ، ووثق هذه الصلات برحلات قام بها بصفة خاصة فى ألمانيا وإيطاليا ، ولم يلهه هذا الوهج عن متابعة رسالته فى الترجمة والتأليف ، فنقل من العربية إلى الألمانية رسالة « أيها الولد » للغزالى « وأطواق الذهب » للزمخشرى ، ووضع تاريخاً للشعر عند الترك من أقدم العصور إلى عصره مع مقتطفات عديدة من أشهر شعرائهم ونشره فى أربعة مجلدات . ووضع رسائل عديدة منها : رسالة عن « الفروسية والعرب » ، وأخرى عن « الأختام الإسلامية » ، وثالثة عن « الألفاظ العربية فى اللغة الإسبانية » .

* * *

وفى عام ١٨٥٠ بدأ مؤلفه الكبير « تاريخ الأدب عند العرب » باللغة الألمانية ، ونشر منه سبعة مجلدات ، وتوفى قبل أن يتمه .

وفى خلال ذلك كان يدون مذكراته التى لم تر النور حتى عام ١٩٤٠ حين نشرت بعنوان « ذكريات من حياتى » .

لهذا كله اعتبر بورجشتال المؤسس الحقيقى للدراسات الشرقية فى النمسا . وإلى جانب رسالته هذه التى تتصل بالشرق ، ينسب إلى بورجشتال فضل كبير يذكره له مواطنوه ، ذلك أنه هو الذى جاهد منذ عودته من باريس جهاداً طويلا فى سبيل إنشاء « أكاديمية العلوم النمسوية » . ولم يقعده الفشل عن مواصلة دعوته حتى تم له ذلك فى ٢٧ مايو ١٨٤٧ وانتخب أول رئيس لها ، ولكن هذا التكريم جاء متأخراً

لأنه لم يلبث أن انصرف عن الحياة العامة وذلك بعد وفاة زوجته ثم وفاة ابنه الوحيد حول هذا التاريخ غير أنه لم يترك القلم حتى ترك الحياة كلها فى يوم ٢٣ نوفمبر ١٨٥٦ .

* * *

لقد كان بورجشتال شاعراً ، وكان كلفاً ، لا بالدراسات الشرقية فحسب ؛ بل بالحياة الشرقية التى اتصل بها . فلقد كان يرتدى بين الحين والحين الملابس الشرقية ، وكان يقدم على مائدته الأطعمة العربية والتركية ، وكان يقرقر نارجيلته وهو جالس مع زواره الكثيرين وبين الطنافس الشرقية التى كان يزين بها بيته .

وكان إلى ذلك غريب الأطوار ؛ روى عنه أنه ابتهج حين جاء إليه من يحمل التابوت الذى أوصى بصنعه ، فانسلَّ من بين ضيوفه ليجرب أبعاده ثم ، عاد إلى ضيوفه قرير العين ونثار الخشب عالق بملابسه ، لأنه وجد التابوت مناسباً لجسمه !

* * *

وفى طريق تظلله أشجار القطن يقود إلى مقبرة فايدنج الصغيرة ،وإلى جوار قبر الشاعر الرومانتى « ليناوس » يرتفع ضريح من الرخام فوقه شاهدان على نحو ما يرى فى المنابر الإسلامية نقشت عليهما بالخط العربى هذه الكلمات :

« هنا يرقد يوزف همر فون بورجشتال ، متشرق وشاعر ومؤرخ ».





أسوار القاهرة وأبوابها

من جوهر القائد إلى الناصر صلاح الدين

بقلم الدكتور عبد الرحمن زكي

وصل جوهر القائد على رأس الجيوش الفاطمية إلى الأسكندرية واستولى عليها بسهولة، ثم واصل زحفه إلى الجيزة، فسقطت فى يده فى ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ (٦ يوليو ٩٦٩)، وعبر النيل بالقرب من منية الشلقان، وتغلّب على الجيوش التى أعدّت للدفاع عن الشاطئ الشرقى للنيل. ومع مغيب الشمس دخلت جنود الفواطم مدينة الفسطاط، وعسكرت فى السهل الرملى الواقع إلى الشمال منها، والذى كان يحدُّه من الشرق جبل المقطم، ومن الغرب الخليج الذى يصل بين شمالى الفسطاط ومدينة هليوبوليس القديمة، وينتهى عند القلزم على البحر الأحمر.

وفى يوم السبت ٢٤ جمادى الأولى سنة ٣٥٩ هـ — ٩٦٩ / ٩٧٠ م اختط جوهر موقع القصر الذى قرر أن يستقبل فيه المعز، كما بدأ عمارة الأزهر. وحينما أتى أعيان الفسطاط فى الصباح التالى لتهنئته وجدوا أساسات البناء الجديد قد حفرت. وبنى جوهر سوراً خارجياً من اللبن على شكل مربع طول كل ضلع من أضلاعه ١٢٠٠ ياردة. وكانت مساحة الأرض التى حدّدها هذا المربع ٣٤٠ فداناً، منها نحو سبعين فداناً بَنَى عليها القائد جوهر القصر الكبير، وخمسة وثلاثين فداناً للبستان الكافورى؛ ومثلها للميادين، والباقى وقدره مائتا فدان هو الذى وُزِّع على الفرق العسكرية فى نحو عشرين خطة بجانبى قصبة القاهرة. فاتخذت زويلة الخطة المعروفة إلى اليوم، واختطت جماعة من برقة الحارة البرقية واختطت الروم حارتين البرّانية والجوّانية بقرب باب النصر [١].

وكان قصد جوهر من إنشاء القاهرة أن تكون معقلا حصيناً لردّ القرامطة عن مدينة مصر الفسطاط ليجتنب القتال فيها؛ فأدار السور اللّبِن على معسكرات قوّاته، وأنشأ من داخل السور جامعاً وقصراً، وحفر خندقاً من الجهة الشمالية لمنع اقتحام جيش القرامطة للقاهرة ثم لمصر من ورائها.

ويمكن التعرف على حدود سور القاهرة الفاطمية فى أكثر أجزائه بكثير من الدقة، وذلك بفضل المعلومات التى أمدّنا بها المقريزى، ماعدا ذلك الجزء الواقع بين باب النصر وباب البرقية، فليس لدينا إيضاح عنه [٢]. وقد كانت القاهرة تحدُّ من الشمال بموقع باب النصر والخلاء الممتد أمامه. ومن الجنوب بموقع باب زويلة القريب من موقعه الحالى المواجه للفسطاط. ومن الجهة الشرقية، بموقع باب البرقية والباب المحروق المواجهين للمقطم. ومن الجهة الغربية بموقع باب سعادة المطل أو المحاذى لخليج أمير المؤمنين بعيداً عنه بنحو ثلاثين متراً.

ولما فرغ جوهر من بناء قصر الخليفة، وأقام حوله السور، سمّى المدينة فى أول الأمر المنصورية

---

(١) الخطط المقريزية — طبعة النيل — جـ ٢ ص ١٧٩.

(٢) K.A.C. Creswell : The Foundation of Cairo. p. 269.

– تيمناً باسم مدينة المنصورية ، التى أنشأها خارج القيروان المنصور بالله ، والد المعز – بقى هذا الاسم حتى قدم المعز إلى مصر فأطلق عليها « القاهرة »[١] وذلك بعد مرور أربع سنوات على تأسيسها .

● أسوار القاهرة الفاطمية

بنيت أسوار القاهرة الأولى من اللَّبِن الكبير ، وكان طول اللَّبِنة الواحدة قدمين وعرضها خمس عشرة بوصة . وكان سُمك جدران السور يسمح لفارسين بالمرور عليها معاً . وقد ذكر المقريزى أنه لم يبق من آثار هذا السور شيء فى عام ١٤٠٠ م . وذكر أيضاً أنه شاهد جزءاً طويلا من السور الذى شيده جوهر قائماً على بعد خمسين ذراعاً من السور الحالى – وهو من أعمال صلاح الدين – فى المنطقة الواقعة بين باب البرقية ودرب بطوطة حتى دمِّرت عام (١٤٠٠ – ١٤٠١ م) .

ومن السهل أن نعرف امتداد المدينة التى شيَّدها جوهر القائد إذا تصوَّرنا نقطتين هامتين وهما أن باب الفتوح الحالى ومعه جامع الحاكم وباب زويلة ، ومعه جامع المؤيد؛ يقعان خارج المربع الأصلى للقاهرة الأولى بمسافة قليلة . وكان عرضها ممتداً من باب الغريب ، خلف الجامع الأزهر من ناحية الشرق إلى الخليج من ناحية الغرب ، بالقرب من حى بين السورين (الموسكى) .

من هذا نرى أن موقع القاهرة قد اختير لغرض عاجل هو ستر الأماكن القريبة من المدينة الثلاثية – الفسطاط والعسكر والقطائع ؛ ووقايتها وحمايتها من من غارات القرامطة الذين كانوا يهددون مصر . وتنفيذاً للخطة الدفاعية التى كلَّف جوهر القيام بها أمر بحفر خندق كبير عمقه واتساعه عشر أذرع .

(١) إتعاظ الحنفاء بأخبار بلاط الخلفاء للمقريزى . بيت المقدس . سنة ١٩٠٨ .

أسوار القاهرة وأبوابها من أيام الفاطميين إلى العصر الأيوبى

وقد حفظ لنا التاريخ خبر غارتين للقرامطة إحداهما فى ربيع الأول ٣٦١ هـ والأخرى فى ٣٦٣ هـ / ٩٧٣م واستطاع القرامطة عبور الخندق فى الغارة الأخيرة لكنهم لم يستولوا على القاهرة .

ولكى نوضح الأمر أكثر من ذلك نستطيع أن نقول إن القاهرة القديمة التى أنشأها جوهر ، كانت واقعة فى وسط مبانى القاهرة الحالية ، وتحدُّ اليوم من الجهة البحرية بخط يبدأ برأس حارة الوسايمة من جهتها الشرقية حيث كان يبدأ السور البحرى ، ثم يتجه إلى الغرب حتى يتلاقى بشارع باب النصر عند نقطة تبعد عشرين متراً إلى الشمال من جامع الحاج محمود الحتو ؛ المعروف بجامع الشهداء؛ حيث كان يقع فى تلك المنطقة باب القدس ، الذى كان بداخل باب النصر ومن هناك يتجه السور إلى الغرب حتى يتلاقى بشارع المعز لدين الله (شاع باب الفتوح سابقاً) على رأس مدخل (شارع بين السيارج) . ثم يمتد السور فى مكان الوجهة

البحرية للمباني الواقعة في شارع بين السيارج إلى نهايته الغربية عند نقطة تجاه جامع حسن الزركشي ، وكان السور البحري لمدينة جوهر ينتهي عند تلك النقطة .

وكان السور الغربي يبدأ من المنطقة المذكورة ، ثم يسير متجها إلى الجنوب إلى أن يصل إلى رأس (شارع أمير الجيوش الجواني) حيث يقع باب القوس الذي كان بداخل باب القنطرة ، ثم يسير السور إلى الجنوب في مكان الوجهة الغربية للمباني الواقعة بشارع الشعراني البراني وشارع بين الصورين وشارع بين النهدين إلى باب الخوخة على رأس شارع قبو الزينية ، ثم يمتد السور بعد ذلك بالوجهة الغربية لمباني شارع جامع البنات إلى أن يلتقي برأس شارع الاستئناف الحالي ، حيث كانت خوخة الأمير حسين ، ثم يتجه السور جنوباً إلى حيث مبنى محكمة الاستئناف على بعد ٢٠ متراً جنوبي مدخل الاستئناف ، وعلى بعد عشرة أمتار في شمال الباب الغربي لمحكمة الاستئناف وعند تلك النقطة كان يقع باب سعادة ، وهو آخر السور الغربي لمدينة جوهر .

وكان السور القبلي يبدأ من الكتف القبلي لباب سعادة ثم يتجه إلى الشرق إلى شارع المنجلة من الجهة القبلية ، ثم يمتد إلى شارع المنجدين من الغرب وبين شارع المعز لدين الله (شارع المناخلية سابقاً) من الشرق وكان يقع بابا زويلة القديمان اللذان أنشأهما جوهر في السور القبلي ، تجاه جامع سام بن نوح ، وفي هذا الجامع يمتد السور القبلي حتى يصل إلى درب المحروق وفي هذه النقطة ينتهي السور القبلي .

وكان السور الشرقي يتجه إلى حيث موقع باب البرقية الأول ، ثم يمتد من تلك النقطة إلى الشمال حتى يتلاقى بالسور البحري عند برج الظفر .

وليس لهذا السور كما قلنا أي أثر اليوم .

● السور الفاطمي الثاني

يستفاد مما ذكره المقريزي عن السور الثاني[1] أن الذي بناه أمير الجيوش بدر الجمالي في عام ٤٨٠هـ-١٠٨٧م وقد زاد فيه من الشمال الزيادة التي بين بابي القوس اللذين أنشأهما جوهر القائد في سور القاهرة البحري (الشمالي) وبين السور الحالي الذي يقع فيه باب النصر وباب الفتوح الحاليان ، ومن الجنوب الزيادة التي فيما بين بابي زويلة القديمين اللذين أنشأهما جوهر في سور القاهرة القبلي ، وبين السور الذي فيه باب زويلة الحالي ، وجعل بدر الجمالي الأسوار التي أنشأها من اللبن ، وجعل أكتاف الأبواب من الحجارة .

وأما من جهة تعيين موقع هذا السور (الثاني) وحدوده ، فإنه يستفاد مما ذكره المقريزي ، عند الكلام على باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وعلى جامع الحاكم وحارة بهاء الدين والسور الثالث (صلاح الدين) : أن الزيادة التي برز بها بدر الجمالي في الجهة الشمالية من سور جوهر هي التي تحد اليوم من الشمال بالسور الحجري القائم اليوم ، الذي يبدأ من النقطة التي يشغلها اليوم برج الظفر ثم يسير إلى الغرب إلى أن يصل إلى باب النصر ثم إلى باب الفتوح ، وينتهي السور البحري (اليوم) عند التقائه ببعض المباني القديمة المطلة على شارع الجيش .

وتحد هذه الزيادة من الغرب بسور كان يمتد إلى الجنوب التي يبدأ منها السور الغربي لمدينة جوهر ، وتحد من الجنوب بسور جوهر ومن الشرق بسور من اللبين كان يمتد من النقطة التي في أول الحد الشمالي من الشرق ، ومنها يسير إلى الجنوب بشكل متعرج .

وأما الزيادة التي برز بها بدر الجمالي في الجهة الجنوبية من سور جوهر ، فتحد اليوم من الشمال بسور جوهر ، ومن الغرب بسور من اللبين ، ثم يسير قليلا

(١) الخطط المقريزية . جـ ١ ص ٣٧٩ .

إلى الجنوب حيث كان موقع باب الفرج ، ثم يسير إلى الجنوب حيث ينتهى السور الغربى لهذه الزيادة عند موقع باب الخلق ، ويمتد السور إلى جهة الشرق عند مدخل حارة الروم حيث كان موقع خوخة ايدغمش ، ثم يسير إلى جهة الشرق فى مكان الوجهة القبلية للمبانى الواقعة بجزء من شارع الدرب الأحمر ، ثم الواقعة فى حارة سعد الله ، ومنها تمتد إلى حيث ينتهى الحد القبلى عند البرج الذى يتتبعه القارئ على السور المبين على خريطة القاهرة الحالية . وتحد من الشرق ، بسور القاهرة الحالى المبين على الخريطة المذكورة .

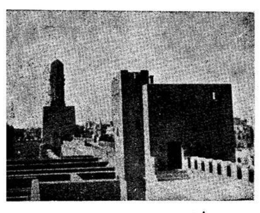
وأنشأ بدر الجمالى أسواره باللبن ما عدا الجزء الواقع بين بابى الفتوح والنصر فقد شيد بالحجارة ، وكذلك الأجزاء الواقعة على جانبى البابين المذكورين ، وعلى جانبى باب زويلة وقد بنيت كذلك بالحجارة على مسافة ١٢٠ متراً تقريباً من كل جانب . وقد زالت آثار الأسوار التى أنشأها بدر الجمالى باللبن وأقام صلاح الدين فى مكانها بعض أجزاء منها قطعات أخرى بالحجر .

وتعتبر أعمال بدر الجمالى (وهى الأبواب الثلاثة) ذات أهمية بالغة ، لأنها تعتبر معالم بارزة فى العمارة العسكرية لعصور ما قبل الحملات الصليبية . وهى باقية إلى اليوم فى قلب المدينة القديمة ، ويحف بها بعض أجزاء من الأسوار القديمة .

وسنتكلم عنها بقدر من العناية .

● باب النصر

يقع فى الجزء الشمالى الشرقى من السور الشمالى ، ويشتمل على برجين ، عرض كل منهما ٨,٢٥م وكلاهما مصمت إلى نحو ثلثى الارتفاع . ويتوسط البرجين مجاز بديع معقود ، عرضه ٤,٧٦ م وارتفاعه ٦,٤٧م . ويجيء بعده ممر يمتد مسافة حوالى ١٠,٧٧ م وسعته ٨,١٧ م ، يعلوه عقد متقاطع الشكل .



أسوار القاهرة بين بابى النصر والفتوح

ويقوم خلف البرج الشرقى ، برج كبير مستطيل الشكل يحتوى على درج لولبى ، عرضه ١,٦٥م ويعتبر أجمل نموذج شيد فى العمارة العسكرية ، وهو يؤدى إلى الإفريز الذى يعلو مدخل الباب . فإذا صعدنا إلى الممر العلوى ، بواسطة الدرج لأشرفنا على الثلث الأخير من الأبراج وشاهدنا خصائصها المعمارية الأساسية . ونلاحظ خمس فتحات فى أرضية الممر خلف دورة السور ، وتلك الفتحات تحكم جيداً الوجه الخارجى لباب النصر .

وللأبراج ثلاثة طوابق ، يشتمل بناء الطابق الأول على ١٦ مدماكاً من الحجارة الملساء . ويلاحظ أن المدماك السابع يشتمل على حلقات دائرية متجاورة تبعد الواحدة عن الأخرى بنحو ١,٨٥م . وهذه تبدو فى الوجوه الخارجية للأبراج وبرج الدرج والسور ... وهذه الدوائر هى أطراف العمد المثبتة فى الجدار كرباط بين أجزاء الحجارة الداخلية والوجوه الخارجية للحجارة المصقولة .

ولهذا فإن هذه العمد قد أقيمت لغرض معمارى هام ، وقد أشار إليها المقريزى فى كتابه « السلوك »[1]

(١) المقريزى : السلوك جـ ١ ص ٥٢٦ ، جـ ٢ ص ١٠ - ١٢ .

والطابق الثانى للباب مُحَلَّى ببعض الدروع ، منها ما هو دائرى الشكل ومنها ما هو مستدير فى أعلاه فقط مدنب الطرف فى أسفله أى على نمط الدروع النورمانية التى تشاهد فى قطعة نسيج بايو (Bayeux Tapestry) التاريخية . ويوجد على قمة هذا الطابق النقش الكتابى الذى يؤرخ إنشاء الباب ، وهو عبارة عن شريط من الكتابة الكوفية ، ويعلوه إفريز من الحجر .

والطابق الثالث يعلو مصطبة ، يعلوها برجان سنفصلان ، ارتفاع الواحد منهما ٧,٦٥ متراً ، وفى كل برج غرفة مربعة ٣,٨٠ × ٣,٨٠ متراً ، يعلوها قبة غير عميقة التكور من الحجارة ، وتنهض أطراف القبة المذكورة على مثلوث كروى وتحوى كل غرفة مزاغل لرمى السهام . وخلف كل غرفة دَرَج يؤدى إلى المصطبة .

ومما يزيد جمال باب النصر الكورنيش المقوس والإفريز الرشيق الذى تزينه الكتابات الكوفية المزخرفة . وهذه الكرانيش تتمشى مع واجهة الباب ، وعلى الأوجه الداخلية للبرجين المربعين العظيمين اللذين يحيطان بالباب إلى منتصف ارتفاعه .

وداخل العقد وفوق عتبة الباب ، نقشت لوحة مستطيلة من الحجارة ، وكتب عليها بالكوفية .

« بسم الله الرحمن الرحيم لا إله إلا الله وحده لا شريك له محمد رسول الله على ولى الله »

وتحت هذه اللوحة ، وعلى العقد المبنى فوق العتبة أضيفت هذه العبارة :

« صلى الله عليهما وعلى الأئمة من ذريتهما أجمعين »

أما الكتابة المنقوشة على الإفريز ، والتى اكتشفها مستر هـ . ك . كاى عام ١٨٨٢ والمنقوشة على وجه مدخل الباب ، فقد قرأها بشيء من التحريف :

« الله العزيز الجبار مبانى الإسلام تنشأ لمعاقل الأسوار . أنشأ هذا باباً لمدينة معزية القاهرة المحروسة حماها الله بأمر مولانا وسيدنا الإمام المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الأكرمين أنشأ هذا » .

وتستمر الكتابة على الجانب الداخلى والأمامى للبرج الشرقى كما يأتى :

« أمير الجيوش سيف الإسلام ناصر الإيمان كافل قضاة المسلمين ، وهادى دعاة المؤمنين أبو النجم بدر المستنصرى عضد الله به الدين وأمتع طول بقائه أمير المؤمنين . . سنة ثمانين وأربعمائة »

وعلى البرج الغربى كتبت آية الكرسى بكاملها .

ونقشت على الحائط الغربى لباب النصر عبارة كتبت بعد بنائه ، لم يقف أحد المؤرخين على تاريخها بالضبط ، وهى مكتوبة بخط النسخ ، وتحتمل كتابتها فى عصر المماليك وهى :

« بحسب ما رسم نائب السلطنة المعظمة المقر العالى سودون السيفى من عراقة الجمال ، بأن يؤخذ على كل جمل خمسة ، وملعون من يأخذ أكثر من ذلك أو يحدث مظلمة فى أيام الدولة العادلة »

ومنصب « نائب السلطنة » هذا كان يلى منصب السلطان ، لكنه بمرور السنين ضعفت سطوته فلم تتجاوز شراء الطعام والوقود للقصر ثم ألغى ذلك المنصب أثناء حكم السلطان الظاهر برقوق (١٣٨٢ — ١٣٩٩) وكان سودون آخر من تولى هذا المنصب . ويمكن تحديد تاريخ الكتابة المذكورة بين ١٣٨٢ و ١٣٩٠م .

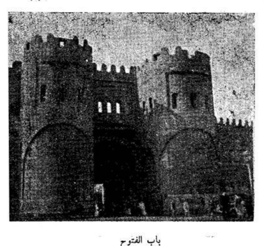
●● سور القاهرة الشمالى

يمتد الجزء الأول من سور القاهرة الشمالى نحو ٢٨,٩١ متراً ، ابتداء من الواجهة الغربية لباب النصر إلى أن يصل إلى الواجهة الشرقية للبرج الأول . ويبلغ ارتفاع ممشى السور ١٠,٦٩ متراً فوق العتبة الجرانيتية لباب النصر ويبلغ عرض هذا الممشى ١٤ر٣ متراً . وللجانب الخارجى للمشى دروة مسننة تخانتها ٤٨ سنتيمتراً . وفى وسط الجانب الخارجى للسور مرحاض يرتكز على خمسة كوابيل من الحجارة المزخرفة . ويقوم وراء السور فى اتجاه باب النصر درج مؤلف من ٢٣ درجة ، ثم ١٩ درجة تفصلهما بسطة وعرض كل درجة نحو ٤٠ سنتيمترا وارتفاعها نحو ٢٥ سنتيمترا .

ويمتد القسم الثانى من السور الشمالى حوالى ٤٩,٠٦
رأ ، وتصل فى نهايته إلى البرج الثانى الذى يبلغ
ضه خمسة أمتار ، ويبرز حوالى ٤,٧٠ متراً ،
هو أقل ارتفاعاً من البرج الأول . ولذلك يمر
لى السور فوقه بعد صعود ست درجات . وفى
رج قاعة داخلية مساحتها ٢,٣٠ × ٣,٦٨ م٢ يغطيها
نف معقود نصف مستدير ، وفى كل حائط من
يطانها الأربعة مزغل سهام . ويدخل إلى القاعة من
اعة كبيرة ذات سقف معقود أيضاً . وتمتد هذه
لقاعة طويلا فى داخل السور إلى برج الدرج ،
إلى ما وراء باب الفتوح . وفى الحائط الخارجى
لقاعدة (سمكه ١,٠٨ متر) مزاغل سهام ، وفوقها
نتحات مستطيلة للتهوية ، أبعادها ٤٤ × ٣٠ سنتى .

• البرج الكبير

إذا عدنا إلى ممشى السور ، وسرنا فى اتجاه البرج
لمربع الكبير الذى يبعد حوالى ٤٩,١٣ متراً من البرج
لذى انتهينا من وصفه ، وجدنا أنه ليس برجاً بالمعنى
لعادى لكلمة برج ، لأنه تكوّن فى ظروف عارضة .
نباطنه يتألّف من السور الشمالى لمسجد الحاكم الذى
تقوم عليه مأذنة . ولما شيد سور بدر الجمالى اتصل
بالحائط الشمالى للمسجد المذكور ، وبوصول السور
إليه اضطرّ البناء إلى أن يلتف نحو اليمين بحوالى ٦,٩١
ثم يدور إلى اليسار ليتجه بمحازاة واجهته ، ثم يدور ثانية
إلى اليسار ثم إلى اليمين ليستمر أخيراً فى السير نحو الغرب
على خط لينحرف ثلاثة أمتار إلى الجنوب . وقد لفّ
البنّاء حول البرج القائم حينذاك وأضاف قطعة من البناء
على شكل حرف L انتهت أمام السور الغربى للمسجد .
وهذا الجزء قطعة صمّاء من البناء ، أما الجزء الآخر
فجوّف ؛ لأن الرواق الذى يمتدّ فى السور يجرى فى
داخله . ويبرز البرج نحو ٦,٩١ متراً على الجانب
الشرقى ، وحوالى ٩,٧٦ متراً على الجانب الغربى . ويبلغ



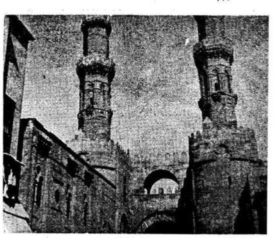
باب الفتوح

امتداد واجهة البرج ٢٤,٨٠ متراً . ويقوم على مسافة
٢٥ متراً منه باب الفتوح .

• باب الفتوح

هذا الباب مثل باب النصر يتكوّن من برجين ،
بينهما طريق معقود مرتدّ قليلا ، ثم يمر له سقف ذو عقد
صليبى ومغطى بقبة غير عميقة التكور من الحجارة
المنحوتة ، وهى ترتكز على مثلوثات كروية مثلثة لها
درجة التقوس نفسها . وأما الأبراج فمستطيلة الشكل
ولها واجهة مستديرة ؛ وهى ليست مقسمة من الخارج
إلى طوابق . وأبعاد البرجين ٢٢,٨٥ متراً عرضاً و ٢٢,٣٣
متراً ارتفاعاً و ٢٥,٢٢ متراً عمقاً . والمصطبة التى تعلو
المدخل نصل إليها بوساطة درّج يصعد بمحازاة الواجهة
الداخلية للسور الكبير إلى الشرق ، وعرضا البرج ٧,٥٨
متراً وبروز الأجناب المستقيمة للبرج ، يبلغ حوالى
٧,٥٨ متراً من واجهة السور .

ويُفْضِي الدَّرَج إلى الممشى ، أمام المدخل الشرقى
للمصطبة الكبرى فوق الممر ، ثم يُعْبَر باب فى جدار
سُمكه نحو ٢,٠٥ أمتار ، يؤدى إلى المصطبة من
الجانب الغربى .



باب زويلة ومئذنتا مسجد المؤيد

● برج الدرج الكبير

وإذا غادرنا مصطبة باب الفتوح ، وبعد بضع خطوات بمحاذاة السور الكبير ، فإننا نصل إلى برج مستطيل كبير يبلغ عرضه ٢٦,٣٩ متراً وعمقه ٢٢ متراً وارتفاعه ١٧ متراً . وفى داخله درج جميل البناء يقوم فى ركنه الجنوبى الشرقى ، ويدخل النور إليه من منافذ، وتطل على الشرق والجنوب . وفى أعلى الصعدة الأولى من الدرج نجد بابين يفضيان إلى قاعتين كبيرتين سقفهما مُقبى ، وهما يشغلان بقية البناء من الداخل ، وأبعاد القاعة الخارجية ١٨,٥٥ × ٨,٢٣ وارتفاعها ١٠,٦٦ متراً إلى نفقها المعقود وفيها خمسة مداخل مهام ، وأبعاد القاعة الأخرى ١٢,٦٥ × ٥,٩٣ متراً يدخلها الضوء من ثلاثة منافذ .

● البرج المستدير

وعلى مسافة حوالى ٥٢,٥٠ متراً من البرج الأخير نصل إلى برج يختلف شكله عن الأبراج الأخرى ، فله مؤخرة مستطيلة الشكل – عرضه ١١,٦٣ متراً ولها واجهة ثلاثة أرباعية الاستدارة ، ويبلغ ارتفاع هذا البرج نحو ٢٣ متراً ، وهو أصم البناء إلى مستوى ممشى السور الكبير ، ويعلو حوالى ٨,٤٨ متراً فوق الممشى ، وفى داخل البرج قاعة مقباة نصف مستديرة ، عرضها ٥,٦٩ متراً وطولها ١١,١٦ متراً وارتفاعها ٥,٤٥ متراً ، وفيها خمس فتحات لمزاغل السهام .

● باب زويلة

يشبه باب زويلة باب الفتوح ، ويتألف من بوابة كبيرة ، لها عقد عرضها ٤,٨٤ متراً ، يقوم على جانبيها برجان مستطيلان ، واجهتاهما مستديرتان . ويبعد أحدهما عن الآخر مسافة ٩,١٧ متراً وللبوابة ممر معقد ، ويعلوها قبة غير عميقـة التكور ، تقوم على مثلوثات كروية . وتستند عليها المصطبة الكبيرة التى تمتد عبر الواجهة الخلفية للبرجين معاً . وهذه البلاطة تتصل بها من الجانب الجنوبى بثلاثة عقود . العقدان الخارجان منها ، يتصلان بالقاعات التى توجد فى الثلث العلوى من الأبراج . أما العقد الأوسط ، فيتصل بالشرفة المقباة (vaulted loggia) فوق البوابة . وهناك مصطبة ثانية فوق الفرقتين والشرفة المقباة تتوّجها شرفات ويتصل بها سلّم ذو دَرَج .

وهذا الباب مشيد بالحجارة الجيـدة ، وأهم ما نلاحظه وجود سلسلة من الدوائر ، وهى أطراف العمد المثبتة وسط البناء لتدعيمه ، وتقويته وربطه . أما أبراج الباب فمستديرة الشكل ، ويعرف هذا الباب عند العامة باسم « بوابة المتولى » .

● السور الجنوبى

لايزال جزء صغير من أسوار القاهرة الفاطمية فى الجنوب باقياً إلى اليوم . ويختفى هذا الجزء خلف بعض الدور فى حى الدرب الأحمر . ويمكن مشاهدة هذا الجزء إذا صعدنا على سقف مسجد الصالح

للائع أمام باب زويلة . وقداضطر الأستاذ كريزويل لى دخول أربع دورأوخمس؛ ليرسم تخطيطات ماتبقى ن السور ... فوصل إلى برج كبير تبلغ واجهته نحو ٨,٢١ متراً يقع شرقى باب زويلة . ويبرز البرج لمذكور نحو الجنوب حوالى ٧,٧٩ متراً . وبعد مسيره حوالى ١٦,٣٨ متراً قابل كريزويل برجاً صغيراً خر ، تبلغ واجهته حوالى ٤,٢٠ متراً ، ثم التقى ببرج خر بعد ١٩ متراً ، واجهته ٤,١٩ من الأمتار . قد لاحظ الأستاذ كريزيل ، وجود الشرفات الحجرية ى أعلى أجزاء السور المذكورة . ويبلغ امتداد هذا لجزء من السور حوالى ٧٥ متراً تقريباً .

● أسوار القاهرة الثالثة فى أيام صلاح الدين

ذكر عماد الدين كاتب السلطان صلاح الدين ما يلى :

« كان السلطان لما ملك مصر رأى أن مصر والقاهرة لكل واحدة منها سور لا يحميها ، فقال إن أفردت لكل واحدة سوراً احتاجت إلى جند كثير يحميها وإنى أرى إن أدير عليها سوراً واحداً ن الشاطئ إلى الشاطئ» . وأمر ببناء قلعة فى الوسط عند مسجد سعد الدولة على جبل المقطم » .

ولقد ابتدأ السلطان عمارة السور الثالث للقاهرة سنة ٥٦٦ هـ / ١١٧٠ — ٧١م ، وهو يومئذ وزير الخليفة العاضد لدين الله الفاطمى . وفى عام ٥٦٩هـ / ١١٧٤م انتدب الطواشى بهاء الدين قراقوش الأسدى لعمل السور فبناه بالحجارة . وأراد أن يجعل على القاهرة ومصر (مصر القديمة) والقلعة ، سوراً واحداً فزاد فى سور القاهرة، الجزء الممتد من باب القنطرة إلى باب الشعرية ، ومن باب الشعرية إلى باب البحر ؟ ومن قلعة المقس فى نهاية السور البحرى على النيل بجانب جامع المقس ، وانقطع السور من هناك ، وكان أمله أن يمد السور من المقس إلى أن يتصل بسور مصر (مصر القديمة) ، ثم زاد فى سور القاهرة الجزء الذى يلى باب النصر إلى برج الظفر ؛ ومن هذا البرج إلى باب البرقية ؛ ومنه إلى درب بطوط وإلى خارج باب الوزير ليتصل بسور قلعة الجبل .

● السور الغربى

وشرع صلاح الدين فى سنة ٥٦٦ هـ فى بناء السور الغربى للقاهرة ، على الحافة الشرقية للخليج المصرى فى محازاة سور بدر الجمالى وسور جوهر ، وعلى بعد قليل منهما إلى جهة الغرب . وأقام صلاح الدين فعلا قطعة من السور الغربى امتدت من النهاية الغربية لسور بدر الجمالى الشمالى ، واتجهت نحو الجنوب إلى باب القنطرة الذى أنشأه صلاح الدين فى السور الغربى تجاه باب القوس الذى كان يعرف بباب الرماحين ، لكنه أوقف العمل ورأى أن يزيد فى سور القاهرة الشمالى ويمده إلى الغرب إلى شاطئ النيل الشرقى .

● السور الشمالى

شيد صلاح الدين قطعة من السور الشمالى غربى البرج المستدير القائم على بعد ١٠٣ أمتار غربى باب الفتوح ، وتمتد هذه القطعة عند برج كثير الأضلاع ، ثم تنحرف إلى الجنوب الغربى ، وتتجه ثانية نحو الغرب إلى أن تلتقى تقريباً بشارع الخليج المصرى (بورسعيد) وقد أزيلت قطعة منها عندما شق شارع الجيش منذ ثلاثين سنة تقريباً . وتستمر هذه القطعة من السور ، إلى ما بين سكة الفجالة وشارع الطبلة حيث ما زالت توجد بقايا قاعدة برج مستدير ، كما بقيت أجزاء متناثرة من هذا السور وبرج يشهد على ذلك اسم شارع البرج عند ملتقى شارع الظاهر وشارع الفجالة . وامتد السور الشمالى إلى جهة الشرق ؛ حيث موقع برج الظفر . ولا يزال يوجد من هذه الزيادة جزء من سور القسم الشرقى المجاور للبرج المذكور .

● السور الشرقى

يمتد هذا السور من باب الوزير إلى درب المحروق ، ومن درب المحروق ؛ يمتد نحو الشمال إلى برج الظفر . وبه الباب الجديد وباب البرقية وباب القراطين (الباب المحروق) ولا يزال باقياً إلى اليوم أجزاء كثيرة من السور الشرقى ، منها الجزء الذى يمتد جنوبى برج الظفر بطول أربعمائة متر ويقع فى هذا الجزء الباب الجديد ، وتمتد قطعة أخرى إلى قبيل باب البرقية ، وتختفى أجزاء كثيرة تحت كيمان التراب . ومن السور المذكور القطعة التى تبدأ من برج درب المحروق؛ وتسير إلى الجنوب بطول ٧٦٠ متراً إلى أن تنقطع خلف زاوية الشيخ مرشد بشارع باب الوزير ، وهذا الجزء هو أطول الأجزاء الباقية من السور الشرقى وحائطه أغلبه سليم إلى اليوم ، ومنه جزء آخر يمتد إلى الجنوب بين الخانقاه النظامية (وقد خربت اليوم) وبين بقايا جامع السبع سلاطين (خرب) وطول هذا الجزء ١٢٥ متراً ، ويقترب من نهايته الجنوبية بسور القلعة .

وأما الباقى من السور الشرقى وهو الجزء الذى يمتد من قلعة الجبل إلى سور مدينة مصر ، فلم يتهيأ للسلطان صلاح الدين أن يقوم به .

● السور الجنوبى

لما مدّ صلاح الدين سور القاهرة الغربى إلى غربى السور الفاطمى ، جعل باب سعادة (الثانى) فى نهايته الجنوبية وشيد قطعة جديدة من السور الجنوبى للقاهرة تصل إلى باب الفرج (الثانى) ، ثم التحمت بسور بدر الجمالى وباب زويلة .

أما سور الفسطاط الذى يبدأ من الطرف الجنوبى الغربى لقلعة الجبل إلى الفسطاط ، فلم يصل به إلى النيل ، وقد بقيت منه عدة أبراج لم يكشف عنها جيداً من الناحية الأثرية ، واحتوى هذا السور على كثير من الأماكن المعقودة السقوف لتسهيل عمل المدافعين عن المدينة . ولا يزال واحد منها قائماً على بعد سبعين متراً جنوبى باب القرافة الذى فتحه الظاهر بيبرس في حائط مجرى الماء ، وذلك ليسهل على أهل القاهرة الخروج بموتاهم إلى القرافة (جبانة المماليك وسيدى جلال والإمام الشافعى)

● أبواب القاهرة الصلاحية

وننتقل إلى الكلام على الأبواب التى شيدت عصر صلاح الدين الأيوبى بالترتيب التالى :

(١) أبواب السور الغربى من الشمال إلى الجنوب (٥٦٤ هـ - ١١٦٩ م)

ا - باب القنطرة الثانى ويقع على الحافة الشرقية للخليج وعرف بهذا الاسم لوقوعه تجاه القنطرة التى كان القائد جوهر الصقلى قد شيدها على الخليج الكبير فى سنة ٣٦٢ هـ - ٧٣/٩٧٢ م . (الخطط المقريزى ج ٢ ص ١٤٧)

ب - باب الخوخة وقد شيد فى مواجهة باب الخوخة الفاطمى ، ولا تعرف الظروف التى اختفى فيها هذا الباب ، وكان يقع على مقربة منه مسجد باب الخوخة الذى يعرف اليوم بجامع القاضى يحيى زين الدين .

حـ - باب سعادة وقد عرف باب سعادة الأول (الفاطمى) لنسبته إلى أحد قادة المعز لدين الله الفاطمى سعاد بن حيان .

(٢) أبواب السور الشمالى (٥٧٢ هـ - ١١٧٦ م)

ا - باب البحر ، وكان يعرف بباب المقس؛ لوقوعه فى قرية المقس ، التى كان يقال لها المقسم أو باب البحر لأنه كان يشرف على النيل ، ثم عرف باسم باب الحديد إذ كانت عليه بوابة من الحديد ، ونسب إليه ميدان باب الحديد ، وكان هذا الباب يقع عند مدخل شارع فم البحر من جهة الميدان المذكور ، وقد هدم حوالى عام ١٨٤٧ .

ب ــ باب الشعرية ، وكان يقع بين باب البحر والخليج الكبير فى السور الشمالى، وقد نسب إلى طائفة من البربر يقال لهم بنو الشعرية (الخطط المقريزية ج ١ ص٣٨٣)، وقد رسم هذا الباب على خريطة القاهرة التى وضعها جران بك مدير التنظيم فى عام ١٨٧٤على رأس سكة باب الشعرية التى تعرف اليوم بسوق الجراية ، وقد أزيل هذا الباب فى عام ١٨٨٤ لخلل مبانيه ، وعُرف فى القرن الماضى باسم باب العدوى لوقوعه تجاه جامع العدوى .

(٣) أبواب السور الشرقى (٥٧٢ هـ – ١١٧٦ م)

ا ــ الباب الجديد ، هو أحد أبواب السور الشرقى الصلاحى، وقد عرف بهذا الاسم،لأنه كان أول باب أنشئ فى سور القاهرة الشرقى من ناحيته الشمالية بعد باب النصر، وله بدنتـــان كبيرتان وقد كشفه الأستاذ كريزويل الأثرى المعروف .

ب ــ باب البرقية،وقد ذكره المقريزى (ج ١ ص ٣٨٠) كما تكلم عنه القلقشندى (صبح الأعشى ج٣ ص ٣٥٤) وقد بقى مدة طويلة مختفياً تحت الأنقاض،حتى اكتشفه المرحوم على بهجت مدير دار الآثار العربية ولايزال هذا الباب موجوداً بأكمله ومحتفظاً بشكله الأصلى من الأساس إلى الشرفات ، وقد نسب إلى جنود برقة فى الجيش الفاطمى ، وقد عرف أيضـــاً بباب الغريب .

جـ ــ البـــاب المحروق ، وقد بقى منه بُرجاه ، ذكره المقريزى (ج ١ ص ٣٨٣) والقلقشندى (ج ٣ص٣٥٤) . وقد عُرف قديماً باسم باب القرّاطين لأنه كان يوجد بجواره سوق المواشى والغنم، وكان يجلس عنده القراطون الذين يبيعون القرط ؛ وهو البرسيم .

(٤) أبواب السور الجنوبى للقاهرة (٥٦٤ هـ –١١٦٩ م)

ا ــ باب الفرج الثانى ، ولا يعلم متى خُرِّب

(٥) أبواب سور الفسطاط (٥٧٢ هـ – ١١٧٦ م)

ا ــ باب القرافة ، وقدسبق الكلام عنه وما زالت بعض أجزائه باقية .

ب ــ باب الصفاء ، وقد خرّبه الظاهر بيبرس

جـ ــ باب الفسطـــاط ، وما زالت بعض مداميك أبراجه الجانبية باقية .

جُورج مُور

بقلم الدكتور زكى نجيب محمود

— ١ —

ولد جورج مور سنة ١٨٧٣ فى إحدى ضواحى لندن ، لأب طبيب عُنى أكبر عناية بتربية أولاده ، حتى لقد تولى بنفسه تعليمهم فى المرحلة الأولى ، فإذا ما أتم الولد من أبنائه هذه المرحلة الأولية على يديه ، أرسله إلى مدرسة عُرفت بمستواها التربوى الرفيع ؛ وفى هذه المدرسة لبث جورج مور أعواماً عشرة ، من سن الثامنة إلى الثامنة عشرة ، ظهر فيها استعداده للدراسة الكلاسيكية من يونانية ولاتينية ، حتى لقد أوشك أن ينصرف إلى دراستها دون غيرها من مواد إلا قليلا من فرنسية وألمانية ورياضية ؛ وقد فرغ من دراسته الثانوية وهو لا يعرف كثيراً ولا قليلا عن العلوم الطبيعية مما جعله فيما بعد يتمنى لو لم يكن قد انفق كل الوقت الذى أنفقه فى ترجمة مختارات من النثر الإنجليزى إلى اليونانية واللاتينية ، ومختارات من هاتين إلى اللغة الإنجليزية ، ليجد فراغا من وقته يملؤه بشىء من العلوم الطبيعية التى أغلقت من دونه .

وأيًّا ما كانت دراسته فى المرحلة الثانوية ، فقد دخل كيمبردج ، وأنفق عاميه الأولين فى دراسة كلاسيكية كاد لا يجد فيها جديداً يضاف إلى ما كان قد تعلمه فى مدرسته الثانوية ؛ لكن الجديد حقًّا خلال ذينك العامين ، هو تلك المجموعة الفذة من شباب الجامعة الذين رآهم يلتقون معاً للمناقشة والحديث ، فدأب على الاتصال بهم والاستماع إليهم ، مأخوذاً مشدوهاً لذلك المستوى الرفيع الذى كانوا يرتفعون إليه فى أحاديثهم ومناقشاتهم ، مما لم يكن لصاحبنا به عهد من قبلُ ؛ فهو يسمعهم يتحدثون فى السياسة والأدب والفلسفة وغيرها فى براعة وفى عمق وكذلك فى جد لم يكن يتصور أن يكون فى مناقشات شباب لم يزل فى عهد الطلب ؛ فامتلأ فتانا نشوة وإعجاباً ، ولم يكن له إزاء ذلك إلا أن ينصت لهؤلاء الزملاء فى صمت ، وأحسّ فى دخيلة نفسه كأنما هو الريفىّ الساذج جىء به بغتة إلى حيث الحضارة والثقافة ، ولم يجد عنده مايضيفه مما يقبل المقارنة بما يقوله هؤلاء الزملاء ، لا بل إنه قد أحس بالزهو أن قَبِلَتْه تلك الجماعة واحداً منهم ، فكانت هذه أول مرة فى حياته — كما يقول هو — يجد فيها نفسه على علاقة وثيقة حميمة مع أفراد ذوى كفاية عقلية ممتازة ، فكان لذلك ماكان فى تحريك نفسه وتنشيط عقله .

كان برتراند رسل أحد هؤلاء الطلاب ، وقد كان يكبُرُ مور بعامين عمراً ودراسةً ، وله يرجع الفضل فى أن دخل مور ميدان الفلسفة ، ذلك أنه حين سمعه يتحدث إليه ويناقشه ، قال إن له استعداداً فلسفيًّا يلفت النظر ، وحثه على أن يكمل العامين الباقيين له فى الدراسة الجامعية ، فى طلب الفلسفة ، وهنا يقول مور إنه لم يكن قد سمع قبل ذلك أن الفلسفة مادة تدرس فى الجامعات ، إنه حين ذهب إلى كيمبردج لم يتوقع إلا أن يواصل دراسته

الكلاسيكية ، ليصبح بعد تخرجه مدرساً لها فى المدارس الثانوية ، نعم إنه إبّان مرحلته الثانوية كان قد درس محاورة بروتاجوراس لأفلاطون ، لكنه لم ينفعل قط لنوع المسائل الفلسفية التى تثار فى تلك المحاورة ، وغير هذه المحاورة لم يكن چورچ مور قد قرأ شيئاً قط من الفلسفة .

— ٢ —

أما وقد ذكرنا أول لقاء بينه وبين برتراند رسل إذ هما طالبان فى كيمبردچ ، فيجمل أن نقف ها هنا وقفة قصيرة لنقصّ عن العلاقة بين هذين الفيلسوفين اللذين لا يكاد يذكر اسم أحدهما حتى يثب إلى الذهن اسم زميله لأنهما معاً ، يعدّان زعيمى مدرسة فلسفية معاصرة ، هى مدرسة التحليل ، حتى ليطلق أحياناً على هذه المدرسة اسم مدرسة كيمبردچ ، لوجود هذين الصديقين فى كيمبردچ .

ترك برتراند رسل الجامعة سنة ١٨٩٤ ، وكان مور لم يزل فى منتصف شوطه الجامعى ، لكن العلاقة كانت قد توثقت بينهما ، فلبث مور مدى ستة أعوام بعد ذلك دائم الاتصال بصديقه ، يناقشان معاً ما يعرض لهما من المسائل الفلسفية ، إما فى كيمبردچ عندما كان رسل يعاودها بالزيارة حينا بعد حين ، وإما فى منزل رسل الريفى حين كان مور يعاوده بالزيارة حينا بعد حين ، وكان الصديقان بطبيعة الحال يؤثر أحدهما فى الآخر بأفكاره ولفتاته ، مما حدا برسل أن يعترف فى مقدمة كتابه « أصول الرياضة » بما هو مدين به لمور ؛ ولعل هذا الاعتراف من رسل هو الذى أوحى إلى كثيرين بالظن بأن مور كان أستاذاً لرسل ، وأنه أكبر منه سناً وأسبق منه فى الدراسة . وهاهنا يحاول مور فى تاريخ حياته الموجز الذى كتبه عن نفسه ، يحاول أن يؤكد أن الأفكار التى قصد إليهــا رسل عندما اعترف بفضل مور عليه ، قد تبين لهما معا — فيما بعد — أنها أفكار خاطئة ، أى أن رسل لم يأخذ عن مور — فيما يقول مور نفسه — إلا أخطاء على حين أن مؤلفات رسل قد كانت من أهم ما أثار التفكير عند مور ، فلئن كان رسل قد أثر تأثيراً بالغاً فى صديقه بالاتصال الشخصى المباشر ، إلا أن أثره فيه كان أبلغ وأعمق بكتبه التى أنفق مور فى دراستها وتحليلها وقتا أطول بكثير جداً — حسب اعترافه هو نفسه — مما أنفقه فى دراسة مؤلفات أى فيلسوف آخر على الإطلاق .

هذا ما يقوله فيلسوفنا مور عن تأثره برسل ، فاسمع ما يقوله رسل عن تأثره بمور ، يقول ما معناه إنه بعد أن كان معجبا بكانت وهيجل وبرادلى فى أول دراسته الجامعية ، عاد فانفضّ عنهم جميعاً لما تبين له أنهم على ضلال ، « ولولا تأثير چورچ مور فى تشكيل وجهة نظرى ، لجاء تحولى عن هؤلاء بخطوات أبطأ ، فقد اجتاز چورچ مور فى حياته الفلسفية المرحلة الهيجلية نفسها التى اجتزتها ، لكنها كانت عنده أقصر أمداً منها عندى ، فكان هو الإمام الرائد فى الثورة على الفلسفة المثالية ، وتبعته فى ثورته ، وفى نفسى شعور بالتحرر ؛ فبعد أن كان برادلى يقول عن كل الإدراكات الفطرية إنها ظواهر وليست من الحق فى شىء ، جئنا نحن لنقول إن كل ما يقول الإدراك الفطرى إنه حق فهو حق ، ما دام هذا الادراك الفطرى غير متأثر بفلسفة أو لاهوت »

قلنا إن الصديقين لبثا على صلة دائمة ست سنوات بعد أن تخرج رسل من الجامعة ، لكن تلتها عشرة أعوام (١٩٠١ — ١٩١١) لم يلتقيا خلالها إلا نادراً ، ثم تلاقيا بعد ذلك فى كيمبردچ زميلين فى التدريس .

— ٣ —

قضى چورچ مور ثمانية وعشرين عاماً يدرس الفلسفة فى كيمبردچ (١٩١١ — ١٩٣٩) وكان من أهم الأحداث التى حدثت خلالها — فيما يروى مور فى قصة حياته — لقاؤه بڤتجنشتين ، الذى كان له فيما بعد أبلغ الأثر فى توجيه مدرسة فلسفية معاصرة نشأت فى ڤينا ، وهى ما أطلق عليها اسم « الوضعية

المنطقية » ، كان ڤتجنشتين يستمع لمحاضرات مور ، فلمح الأستاذ فى تلميذه نبوغا حمله على أن يقول : « سرعان ما شعرت إزاءه أنه أبرع منى فى الفلسفة بدرجة كبيرة ، بل شعرت أنه كذلك أعمق بكثير ، وأننذ منى بصيرة فيما ينبغى أن يكون عليه البحث والسير فيه » . ويمضى مور فى رواية قصته مع ڤتجنشتين فيقول : إننى لم أعد أراه فى كيمبردج بعد سنة ١٩١٤ . حتى عاد إليها سنة ١٩٢٩ ، لكننى لما نُشِرَتْ رسالته فى فلسفة المنطق ، قرأتها مرة بعد مرة محاولا أن أتعلم منها ، فهى رسالة أعجبت وما أزال أعجب بها إعجاباً شديداً ؛ نعم لقد وجدت فيها كثيراً مما لم أستطع فهمه ، لكننى كذلك — فيما أظن — قد فهمت منها أشياء كثيرة أراها تنير أمامنا الطريق بضوء ساطع ؛ ولما عاد ڤتجنشتين إلى كيمبردج سنة ١٩٢٩ حضرت له محاضراته عدة أعوام متلاحقة ، لم أزدد به خلالها إلا إعجاباً فوق إعجاب ؛ وأحسبه بغير شك قد جعلنى بتأثيره أتشكك فى أشياء كثيرة كنتُ — لولاه — لأقبلها مطمئناً لها ؛ ولقد حملنى على الاعتقاد بأن حل المسائل الفلسفية التى كانت تحيرنى ، إنما هو مرهون باصطناع منهج أجاد هو استخدامه إجادة رائعة ؛ وإنه ليسرنى أنه هو الذى قد خلَفَنى فى أستاذية الفلسفة بكيمبردج

ولقاء آخر بشخص آخر يستحق الذكر ، هو لقاء فيلسوفنا بأحد طلابه وهو رامزى F. P. Ramsey الذى أبدى من المقدرة والذكاء ما استوقف نظر الأستاذ ، معترفاً كذلك فى صراحة أن التلميذ هنا أيضاً قد تفوّق على أستاذه تفوّقاً جعل مور على شيء من القلق دائماً أثناء المحاضرة التى يكون رامزى أحد مستمعيها ، خشية أن يزلّ فى الخطأ أمام ذلك الذهن النافذ المتوقد ؛ ولقد كان يحلو للأستاذ أن يجتمع بالتلميذ على مناقشات لمسائل فلسفية ، حتى لقد تواعدا أن يتعاونا على عمل مشترك ، لكن الموت عاجل ذلك الشاب النابه قبل أن يبلغ الثلاثين .

ولا نختم الحديث عن حياة چورچ مور قبل أن نذكر عنــه جانباً هاماً فى تاريخ الفكر الفلسفى الحديث ، وهو توليه رئاسة تحرير مجلة « عقل » التى تعدّ من غير شك فى طليعة الطليعة من المجلات الفلسفية فى العالم كله ؛ وظل رئيساً لتحريرها منذ عام ١٩٢٠ حتى ثقل عليه المرض منذ بضع سنوات قلائل ؛ وهو مرض انتهى بموته منذ عام واحد (١٩٥٩)

— ٤ —

لقد وردت عبارة فى السيرة الذاتية التى كتبها مور عن حياته ، تصلح — فى رأيى — أن تكون مفتاحاً لموقفه الفلسفى كله ، وهى العبارة التى يقول فيها : « إننى لا أظن أن العالَم أو العلوم كانت لتوحى إلىّ بأية مشكلات فلسفية ؛ أما ما قد أوحى إلىّ بالمشكلات الفلسفية فهو أشياء قالها فلاسفة آخرون عن العالَم وعن العلوم ؛ ففى كثير من المسائل التى أوحى إلىّ بها عن هذا الطريق ، وجدت نفسى — وما أزال أجد نفسى — مشغوفاً بالبحث شغفاً شديداً ؛ وكانت هــذه المسائل من نوعين رئيسيين : النوع الأول منها مشكلات « تدور حول ما يكون الفيلسوف المعين قد قَصَدَ إليه بشيء قالَه ، فماذا عساه يعنى — على وجه الدقة — بهذه العبارة أو بتلك مما ورد فى فلسفته ؟ والنوع الثانى مشكلات تدور حول هذا السؤال : ماذا يسوّغ لهذا الفيلسوف أو ذاك أن يصف هذه العبارة أو تلك من أقواله بأنها حق ؟ ... أحسبنى قد بذلت حياتى كلها محاولا حل مشكلات من هذين النوعين المذكورين »

اعتقد أن هذه العبارة الهامة التى قالها مور ليصف بها عمله الفلسفى ، تكفينى وتكفى كل كاتب يتصدى لوضع مور موضعه الصحيح من مجــال النشاط

الفلسفي مؤونة البحث الطويل ، فهو لم يبحث في العالم ولا في أي جزء منه بحثاً مباشراً ، إنه لم يتورط في حكم يطلقه من عنده على الطبيعة أو ما وراء الطبيعة ، أو على الإنسان فرداً أو مجتمعاً مع غيره ، إنه لم يتورط في رأي خاص به يدلي به في شئون السياسة أو الفن أو التاريخ مما أَلِفْنا أن يتحدث فيه الفلاسفة الآخرون ، كلا بل إنه لم يتورط في تحليل القضايا العلمية تحليلا مباشراً ، بحيث يتناول ما يقوله العلماء — علماء الرياضة وعلماء الفزياء بصفة خاصة — ليصبّ تحليله على ما هو وارد في أقوالهم من مفاهيم وأحكام ، أعني أنه لا هو قد واجه العالم الخارجي بظواهره مواجهة مباشرة وأدلى فيه برأي ، ولا هو تراجع خطوة فوقف وراء العالِم الذي يتصدى للعالَم وظواهره بالبحث المباشر ، بحيث جعل أقوال هذا العالِم موضوعاً لبحثه ، بل إنه ترك مثل هذا التحليل — تحليل أقوال رجال العلم — لغيره من الفلاسفة ، أما هو فقد وقف وراء هؤلاء الفلاسفة لينظر في معاني أقوالهم عن العلوم وعن العالَم ؛ فلو كان العالِم هو الذي يصف العالَم بقوانينه وصفاً مباشراً ، ثم لو كان فيلسوف العلم هو الذي يحلل ما يقوله العالِم ، فجورج مور هو فيلسوف الفلاسفة — كما يقال عنه أحيانا — لأنه يصب تحليلاته ، لا على العالَم وظواهره ، ولا على العلماء وقضاياهم ومفاهيمهم ، بل يصبها على أقوال الفلاسفة باحثاً عن معانيها التي قصد إليها أصحابها ؛ حتى إذا ما اطمأن إلى أنه قد فهم المعنى المقصود راح يسأل إن كان عند الفيلسوف ما يبرر له الاعتقاد في صواب ما يقوله .

يتبين من هذا في جلاء أن كل مايعمله «مور» هو « التحليل » وليس هو أن يضيف حكماً جديداً عن جانب من جوانب العالَم ، أو عن قضية من قضايا العلم ؛ عمله هو التحليل من أجل فهم المعنى المقصود مما قد ورد على ألسنة الفلاسفة من قبله وفي عصره . فتراه يقرأ كتاباً من الكتب الفلسفية القديمة أو المعاصرة ليقف عند فقرة أو عبارة أو كلمة ، فيسأل عن معناها الذي يظنه المؤلف أمراً مفهوماً مسلَّماً به ، فإذا هو أمام تعقيد وغموض يقتضيانه أن يمضي في عملية التحليل ، حتى يزول التعقيد وينجلي الغموض ، أو يصرّح آخر الأمر أنه إزاء شيء غير مفهوم ، وما أكثر مايقول الفلاسفة أشياء يظنونها واضحة وما هي بواضحة حتى تُحلَّل وتشرح ، ثم ما أكثر ما ينتهي التحليل والشرح إلى أن هؤلاء الفلاسفة إنما قالوا — في حقيقة الأمر — شيئا بغير معنى .

والأداة التحليلية التي يستخدمها مور هي محاولته دائما أن يجد بدل العبارة التي يتصدى لتحليلها عبارة أخرى تساويها معنى لكنها تكون أوضح منها ؛ وذلك لأن العبارة الثانية من شأنها أن تبسط ماكان قد تركز في العبارة الأولى ، ولهذا وجب أن تكون كلمات العبارة الثانية أكثر عدداً من كلمات العبارة الأولى ، رغم تساويهما في المعنى ، وأبسط مثل نسوقه لذلك هو أن نحلل العبارة القائلة : « الحسن أخو الحسين » بقولنا : « إن الحسن والحسين اسمان أطلقا على ذكرين اشتركا في الوالدين اللذين أنسلاهما ، فوالد أحدهما هو والد الآخر ، ووالدة أحدهما هي والدة الآخر » .

— ٥ —

ليست المشكلة عند مور هي : ماذا نعرف ؟ بل المشكلة هي : ماذا نعني بهذا الذي نقول إننا نعرفه ؟ ذلك لأنه يركن في تحصيل المعرفة إلى الذوق الفطري — وهذه هي إحدى خصائصه المميزة — فالذوق الفطري ، أو الإدراك الفطري ، صادق فيما يهدينا إليه من صنوف المعرفة ، ولو جاءك إدراكك الفطري بمعرفة ، كأن تعرف مثلا أنك موجود وأنك ذو بدن وأنك تنتقل من مكان إلى مكان وهكذا ، أقول إنه لو جاءك إدراكك الفطري بمعرفة كهذه ثم سألت : أهي معرفة صادقة ؟ كنت

فى رأى مور تسأل سؤالا غير مشروع ؛ ومع ذلك فما أكثر ما يسأل الفلاسفة أسئلة كهذه! أهذه المنضدة التى أمامى وهذه الورقة وهذا القلم فى يدى موجودة حقاً؛ هل أنا اليوم هو نفس الشخص الذى كنتُه بالأمس ؛ هل أنا حر الإرادة فى تحريك يدى حين أحركها بكتابة هذه الأسطر الآن ؟ وإذا كنتُ موقناً بوجودى، فهل أوقن كذلك بوجود الأشخاص الآخرين ، وبأن لهم مشاعر كمشاعرى وخواطر كخواطرى ... وهكذا وهكذا ؛ نعم ما أكثر ما سأل الفلاسفة أسئلة كهذه يريدون أن يستوثقوا بها إن كان إدراكهم الفطرىّ قد صَدَقهم النبأ حين أنبأهم بهذه الأمور كلها ؛ أما « مور » فموقفه آخر ، وهو أن السؤال لا يكون عن صدق ما يجىء به الإدراك الفطرى ، لأن هذا الصدق لا ينبغى أن يكون موضع تساؤل ، وإنما يكون السؤال عن تحليل المعرفة التى يجىء بها الإدراك الفطرى لنلمّ بعناصرها فنفهم مقوماتها ومدلولها فهماً صحيحاً .

ويشرح مور وجهة نظره هذه فى بحث عنوانه « دفاع عن الذوق الفطرى » يقول فيه إنه بالإدراك الفطرى موقن بأن ثمة الآن جسداً بشريًّا — هو جسده — وأن هذا الجسد قد وُلِدَ فى لحظة معينة من الزمن الماضى ، وأنه لم يزل منذ تلك اللحظة موجوداً وجوداً متصلا ، رغم تعرضه للتغير ، فمثلا كان لحظة ولادته أصغر جداً مما هو الآن ؛ ولقد ظل هذا الجسد منذ ولادته حتى الآن إما لصيقاً بالأرض أو مفارقاً لها على مسافة ليست بعيدة عنها ؛ **ولقد كانت هنالك منذ ولد هذا الجسد،** أشياء أخرى كثيرة ، ذوات شكل وحجم فى أبعاد ثلاثة ، وأن هذا الجسد قد كان على مسافات متفاوتة من هذه الأشياء ، فبعضها أقرب إليه من بعض ؛ ومن بين الأشياء التى كانت تحيط به منذ ولادته فتكوّنُ بيئتَه ، عددٌ كبير من الكائنات البشرية ، كل منها شبيه به فى أنه (ا) قد وُلِدَ فى لحظة معينة من الزمن الماضى ، (ب) وأنه قد لبث موجوداً فترة ما بعد ولادته ، وأنه (ج) كان فى لحظة زمنية منذ ولادته إما لصيقاً بالأرض أو مفارقاً لها مسافةً ليست بعيدة عنها ؛ وأعلم كذلك بإدراكى الفطرى أن كثيرين من هؤلاء الناس قد ماتوا واختفوا من الوجود ، كما أعلم أن الأرض التى نعيش عليها كانت موجودة قبل ولادتى بزمن طويل ، وأنها شهدتْ ناساً غيرى ولدوا وماتوا قبل أن يولد جسدى ؛ وأخيراً فإنى أعلم أننى كائن بشرى أخذتْ تمر به الخبرات منذ ولادته ، فيدرك بحواسه أشياء وما بينها من علاقات .

هذه كلها أشياء عرفناها بالإدراك الفطرى ، معرفة لا يجوز أن تكون موضع تساؤل ، وإنما الذى يجوز — بل يجب — إزاءها ، هو أن نوضح بالتحليل ما هو متضمَّن فيها . ابتغاء الفهم الكامل لمدلولاتها — إن عبارة مثل قولنا : « لقد كانت الأرض موجودة لعدة أعوام مضت » حقيقة يشهد الذوق الفطرى بصدقها ، وليس وراء شهادته شهادة ، لكننا لو سألنا فلاسفة كثيرين : هل صحيح أن الأرض كانت موجودة لعدة أعوام مضت ، لما عدّوه سؤالا بسيطاً يجاب عليه بنعم أو بلا ، أو يجاب عليه بقولنا إننا لا نعرف الجواب الصحيح ، بل تراهم يقولون : إن الإجابة تتوقف على معنى الكلمات التى وردت فيه ، مثل كلمة « الأرض » وكلمة « موجود » وكلمة « سنين » فإذا كانت معانى هذه الكلمات هى كذا وكذا فالجواب هو كذا ، وأما إذا كانت معانيها هى كيت وكيت فالجواب هو كيت ... لكن مور على خلاف أمثال فلاسفة كهؤلاء — يؤكد أن عبارة كهذه هى نموذج الوضوح ، لأنها مفهومة عند الإدراك الفطرى ، وهذا وحده فيه ما يكفى ؛ وكل من ساورته النفس بأن يتشكك فى فهمه لعبارة كهذه ، هو فى الحقيقة شخص يخلط بين مسألتين مختلفتين : الأولى هى هل نفهم العبارة ؟ والثانية هى هل نعرف تحليل هذا الذى فهمناه ؛ أى أن هو الفرق بين إدراك المعنى من جهة وإدراك عناصره التى ينحلّ إليها من جهة أخرى ، تفرقة بالغة

الأهمية ، لأنه بينما يجعل فلاسفة كثيرون الأمرَ الأول موضوع اهتمامهم ، ترى مور ينقل مركز الاهتمام إلى الأمر الثانى ؛ فهو — مثلا — لا يسأل كما سأل ديكارت : هل حقاً أنا موجود ؟ بل هو يسأل بدل ذلك : ما تحليل العبارة التى أقول بها إننى موجود ؟

والفرق — كما ترى — بعيد بين الوقفتين ، فالذى يتشكك فيه الفلاسفة الآخرون يجعله مور موضع تصديق لا شك فيه ، والذى يؤمن بصدقه الفلاسفة الآخرون هو الذى يجعله مور موضع شك وحافزاً على البحث ، فقد يتشكك الآخرون فى صدق عبارة كهذه : «قد ظلت هذه الأرض موجودة لأعوام كثيرة مضت» ويتساءلون ما برهاننا على صوابها ؟ وهم فى الوقت نفسه يطمئنون إلى الطريقة التى يحللون بها معناها كأنما هم على فهم دقيق بعناصرها ؛ أما مور فيعكس الوضع : فهو لا يشك فى صدق العبارة ، لكنه فى الوقت نفسه لا يطمئن أبداً إلى تحليلها الصحيح كيف يكون وماذا عساه أن يكون .

— ٦ —

ويطبق مور مبدأه فى قبول الإدراك الفطرى على فكرة الخير فلا يتردد فى قبولها إذ يكفى أن الإنسان بإدراكه الفطرى يعلم أن الخير موجود

فإذا سألت عن « الخير » ما تعريفه ؛ فستنتهى إلى أنه شىء بغير تعريف ، لأنك لكى تُعَرِّف الشىء ، فلا بد لك من تحليله إلى عناصره البسيطة ، أما إذا كان بسيطاً بطبيعته لا ينحل إلى ما هو أبسط ، تعذر التعريف ؛ فالبسيط يدرك بذاته إدراكاً مباشراً ولا يحتاج إلى سواه ليعين على توضيح معناه ؛ لهذا يقول مور : إننى إذا سئلت« ماهو الخير ؟ » لأجبت بقولى : «الخير هو الخير»

وفى هذا ختام السؤال وختام الإشكال ؛ أو إذا سئلتُ « كيف تعرِّف الخير ؟ لأجبت بقولى :

« إن الخير لا تعريف له . . لأنه فكرة بسيطة ، شأنها فى ذلك تماماً شأن اللون الأصفر ، فكيف تعرف اللون الأصفر لمن لم يره ؟ إن ذلك محال ، لأن اللون الأصفر بسيط غير مركب ، ويدرك مباشرة أو لا يدرك على الإطلاق ؛ فكذلك الخير ؛ فالتعريف محال إلا على الأشياء المركبة ، وأما الأشياء البسيطة فواضحة بذاتها وليست بحاجة إلى تعريف » .

إنك تستطيع أن تعرِّف الحصان ، لأن الحصان مؤلف من خصائص مختلفة كثيرة ، وتعريفه هو عبارة عن عدّ هذه الخصائص ، أما إذا وصلتَ إلى الخصائص البسيطة وأردت تعريف إحداها ، فلن تجد ذلك مستطاعاً ، لأنها هى نهاية طريق التحليل والتعريف ؛ فهى أشياء تنظر إليها وتدركها ، لا أكثر ولا أقل — وعند مور أن « الخير » هو من قبيل تلك الأفكار البسيطة التى تدرَك مباشرة وتدرَك بذاتها ، وليس وراءها ما هو أبسط منها تنحلّ إليه وتُعرَّف به ؛ وهنا ينبهنا مور إلى غلطة وقع فيها الفلاسفة الأخلاقيون ، وهى أنهم إذا رأوا هذه الحقيقة البسيطة مقترنة دائماً بصفة أخرى ، ظنوا أن هذه الصفة الأخرى هى تعريف الخير ، مثال ذلك أن يروا الخير مصحوباً دائماً بنشوة النفس أو سعادتها فيقولون إن الخير هو السعادة ، على حين أن اقتران الشيئين لا يجعلهما شيئاً واحداً .

— ٧ —

هكذا كان مور نصيراً للذوق الفطرى ، أو الإدراك الفطرى ، فى قبوله لما يراه الإدراك الفطرى حقًّا ورفضه لما يراه الإدراك الفطرى باطلا ؟ فإن قال الإدراك الفطرى إن فى يدى قلماً ، كان هنالك يد وقلم ، على الرغم من كل ما يقوله الميتافيزيقيون عن صدق أو عدم صدق هذا القول ؛ وكما أسلفنا ، ليست الفلسفة عند مور هى أن تسأل إن كان هنالك حقًّا يدٌ وقلمٌ أو لم يكن ، بل مهمتها هى — بعد قبولها لصدق ما يقرره الإدراك الفطرى

مهمتها أن تبحث عما عسى أن يعنيه ذلك بالتفصيل . فإن كانت المعطيات الحسية هى التى دلتنا على وجود القلم بين أصابع اليد ، سألنا : ما طبيعة المعطيات الحسية ، وما طبيعة الإدراك الحسى وهكذا .

كذلك إن قرر لنا الإدراك الفطرى أن فى العالم خيراً كان وجود الخير أمراً لاينازع فيه ، وتصبح مهمة الفلسفة تحليل العبارة التى تقول « هذا خير » لا أن تتشكك فى صوابها

وكان من أهم ماكتبه مور فصل بعنوان « دحض المثالية » يحلل فيه موقف الفلاسفة المثاليين تحليلا يظهر بطلان مذهبهم ؛ فهذا المذهب محوره الرئيسى هو المبدأ القائل بأن وجود الشىء هو وقوعه فى خبرة ذات ما ؛ ولما كانت خبرة الذات روحانية فى طبيعتها وليست مادية ، كان الوجود كله روحانياً فى طبيعته فيتناول مور مبدأهم هذا بالتحليل ليبين أنه ينطوى على تناقض ؛ لأنه إذا كان هذا المبدأ صادقاً كما يزعم له أصحابه ، فلا يخرج صدقه هذا عن أن يكون إما صدقاً تحليلياً أو صدقاً تركيبياً ، (والصدق التحليلى هو الذى يقام عليه البرهان بقانون عدم التناقض وحده : فيكفى أن يكون الشطر الثانى من الجملة متضمنا فى الشطر الأول منها ، وألا يكون بين الشطرين تناقض ، لنقول عن الجملة إنها صادقة صدقاً تحليلياً ، وأما الصدق التركيبى فهو مالا يُكتفَى فى البرهان عليه بقانون عدم التناقض وحده ، بل لابد كذلك من صدق الجملة على الواقع)

نقول إن صدق هذا المبدأ إما تحليلى أو تركيبى بالمعنى الذى حددناه الآن لهاتين الكلمتين ؛ فإن كان تحليلياً ، كانت كلمة « خبرة » وكلمة « وجود» مترادفتين ولم يكن المبدأ دالا على شىء سواء أكان صادقاً أم كاذباً ، فذلك شبيه بأن تكرر كلمة « الورقة» مثلا مرتين : فتقول الورقة الورقة ، فلا يكون ذلك دليلا على وجود ورقة أو على عدم وجودها ، وأما إن كان صدق مبدئهم تركيبياً ، احتاج الأمر إلى واقع موجود خارج الذات نفسها لنراجع المبدأ عليه فنعرف إن كان صادقاً حقاً أو غير صادق ، ومادام هنالك واقع خارج الذات ، بطل أن يكون الوجود منحصراً فى الذات وحدها .

على أن هذه اللمحات القصيرة التى قلناها عن بعض الجوانب التى تناولها مور بتحليلاته ، ليست بذات نفع كبير لأن أهم ما فى فيلسوفنا هو طريقته فى التحليل ، وليس هو هذه النتيجة المعينة أو تلك فى الميتافيزيقا أو فى الأخلاق أو فى غيرهما من موضوعات البحث الفلسفى



الحُبُّ والأمُّ

بقلم الأستاذ محمد عبد الغني حسن

بمناسبة عيد الأم

•

أمَّاه ! هلْ أحدٌ يَردُّ جوابى ؟ صَوتى بغير حِماكِ غيرُ مُجابِ
الكونُ أجملُهُ المحبةُ حُلوةً ما نحنُ مِن حَجَرٍ ولا أخشاب
ما أظلَمَ الدُّنيــا بغيرِ محبةٍ ما أتْعَسَ الدُّنيا بلا أحباب
الحبُّ إكسيرُ الحياةِ وسرُّها وجمالُها المنسابُ فى الأعصاب
نُسْقاهُ مختومَ الرَّحيقِ كأنما نُسقى بنَشْوته ألذَّ شَرابِ ...

•

الحبُّ يا أمَّاهُ منكِ مِزاجُه مهما شَرِبنا فيه مِنْ أكْوابِ
نَلْهو بما سَمَحَ الزَّمانُ بحُسْنِه ونُطيقُ كُلَّ شَقاوةٍ وعَذاب
وَنكادُ نَلقَى فيه كُلَّ خَسارةٍ ونكادُ نُحْمِلُ فيه كُلَّ تَباب
لولاكِ لمْ نَعرُجْ على أعتابِه يوماً ، ولَمْ نُلْمِمْ على الأبواب !
لكنَّ حُبَّكِ فيه كُلُّ قَداسةِ الْـ ـمَغْنى ، وكُلُّ طَهارةِ المِحْراب ...

•

أمَّاه بين يديكِ زَوْجَتى التى أحْبَبْتِها ، فَحبَبْتِ فىَّ شبابى
ما الذَّنبُ ذنبى إن كَلِفتُ بحُبِّها أو إنْ وَصَلْتُ بحَبْلِها أسْبابى
فالحُبُّ مِنكِ عرَفتُه ، وسُقيتُه مُتَرقْرِقاً ، كالجدول المُنساب
أنتِ التى سَلْسَلْتِه فى هيكلى وأذَبْتِه كالشَّهدِ بين لُعابى
وأذَعتِه كالطِّيبِ يَنفَحُ مَنْكِبى وتفوحُ مِنْ أرَجٍ به أثوابى ...

•

يا أمَّهاتِ اليوم ! تلكِ تحيَّةٌ مِن والدٍ ، وابنٍ بغيرِ تَصابى !
إنْ كانَ جَلَّلَنى المشيبُ فإننى مازِلْتَ مِنْ أمى بخيرِ رِحابِ ...

•

يا باذِلاتِ الحُبِّ طُهْراً صافياً   فى غيرِ ما جَلَبٍ ، ولا تَصْخابِ
أنْتُنَّ أنفاسُ الحياةِ وَطيبُها   وَجمالُها الدفَّاقُ بالأطْيابِ
كُلُّ الجمالِ ـ بغيرِ أمٍّ ـ باهتٌ   لاحُسنَ فيه ، وكلُّ ضَوْءٍ خابى ...

•

مَنْ لليتيمِ وقد تَصَوَّحَ بَنْتُهُ   مِنْ كلِّ رَوْضٍ مُثمرٍ مِعشابِ !
فمِهادُهُ خشِنُ المواضعِ جامدٌ   وفراشُهُ قلِقُ المضاجِعِ نابى !
اللهَ فيه !! فكلُّ بِرٍّ مُثمرٌ   فيه ؛ وكلُّ صَنيعةٍ بثوابِ ...



« الأمومة » بريشة الفنان كامل مصطفى

مسرح يعقوب صنوع

بقلم الدكتور أنور لوقا

يعقوب صَنّوع شخصية طريفة ، فذّة ، فى تاريخنا الحديث . عاصر طوراً هاماً من أطوار الوعى القومى ، وأدّى فى نهضتنا دوراً أصيلا . تقلب فى سلسلة طويلة من الأحـــداث والأزمات ، لمعت حلقاتها بوميض ذكائه ، وسرعة حركته ، وجرأة مغامراته . وأصبحت حياته ، بما طوت من مشاهد متلاحقة — منذ مولده بالقاهرة فى ١٥ من إبريل سنة ١٨٣٩ حتى وفاته بفرنسا فى ٣٠ من سبتمبر سنة ١٩١٢ — مادة تصلح لنسج قصة شائقة ، أو لتأليف مسرحية استعراضيـــة حافلة بشتى المواقف والمفاجآت والعبر .

أما إذا ترسّم الباحث حدود الحقيقة ، وتوخى الدقة فى تسجيل المقدمات واستخلاص النتائج ، فإنه يقف إزاء هذه المادة موقف الحيرة والحذر . ذلك أنها مادة غزيرة ملوّنة خلاّبة من ناحية ، ولكن الغموض يكتنفها من ناحية أخرى . والمؤرخ الذى يريد اجتلاء ملامح هذا الوجه — دون تجميل ولا تشويه — لابد أن يجاهد ضد تكتّم أقلام الذين وضعوا فى عهد الملكية الماضى تاريخ الأسرة الوالية ، فقــد حرصوا بدورهم على نفى يعقوب صَنّوع من كتبهم كما سبق أن نفاه إسماعيل من أرض مصر ؛ ولابد أن يجاهد كذلك ضد دعاية شخصية مليئة بالمبالغات ، بثّها أصدقاء يعقوب على صفحات جرائدهم ومجلاتهم الصغيرة — التى أصبحت اليوم نادرة — وفيها يتناولون بالإطناب والتمجيد فصول سيرة أملاها صاحبها عليهم فى مناسبات مختلفة أوقدمها لهم مدبّجة بقلمه نثراً وشعراً



يعقوب صنوع

وحواراً ، أى فى قوالب فنية مؤثرة ، وبوحى من نفس يعقوب[1] .

ولسنا نعرض فى هذا المقال الموجز لترجمة حياة ابن صَنّوع ، وتصحيح ما راج من الروايات حولها ، ولا نتصدى لدراسة مؤلفاته بجملتها ، بل نقتصر هنا على

(١) أنظر :
Ma Vie en vers et mon Théâtre en prose. Imprimerie Montgeronnaise, Montgeron (Seine-et-Oise). s.d.;
و « ترجمة حال أبى نظارة خادم الحرية ، بالمخاطبة بينه وبين أبى خليل أحد رؤساء الأحزاب الوطنية » . أبو نظارة ، عدد ٢٨ فبراير سنة ١٨٨٧ .

التعريف بجزء مجهول من أعماله ، ألا وهو مسرحه .

وعلى الرغم من أهمية هذا المسرح ، ومكانه الفريد ، نلاحظ أن اسم يعقوب صَنُّوع قد اقترن فى الأذهان بصدى نشاطه الصحفى خاصة . ومن الثابت أنه جدد فى الصحافة — إلا أنه لم يكن صاحب أول صحيفة عربية ، كما كان بحق منشئ المسرح العربى فى مصر . إنه بتأسيس مسرحه قد أوجد فى بيئتنا شيئا لم يكن موجوداً من قبله ، وأحدث فى حياتنا الفنية حدثاً جليلا ، هو أجدر بالذكر والترديد إذن من فتوحه فى الميادين الأخرى . لقد اتجه يعقوب أولا إلى المسرح سنة ١٨٧٠ ، عن ميل وشغف ، فاستغرقت هذه التجربة الخصبة مواهبه وجهوده مدة عامين ، ثم اضطر إلى أن يهجر المسرح ويحل فرقته نزولا على إرادة الخديوى ؛ وحين أصدر سنة ١٨٧٨ — أى بعد ست سنين — مجلته الساخرة «أبونظارة زرقاء» ظل فى الصحافة ممثل الفكاهة والنكتة ، وغلبت روح المسرح وأساليب الحوار على كتاباته دائما . فتعريف هذا الفنان بمسرحه تعريف أشمل وأعمق من تعريفه بصحافته .

ولا شك فى أن اختفاء صورة رجل المسرح وراء صورة رجل الصحافة بعد ذلك ، مردها إلى طول اشتغاله بالصحافة وقصر اشتغاله بالمسرح ، وإلى أن المجلات آثار مطبوعة يسهل تداولها بين المعاصرين ، وقد تصل إلى الخلف ، فى حين يتلاشى ذكر المسرحيات التى لم تطبع باختفاء من اشتركوا فى أدائها وبانقراض النظَّارة المعدودين الذين أتيح لهم أن يشهدوها .

ولعل هذه العقبة الأخيرة كانت من العوامل التى أثرت على الباحثين لدينا فأغرتهم بالتأريخ للصحافة قبل التأريخ للمسرح ، ودفعت المسئولين إلى إنشاء معهد للصحافة بجامعة القاهرة قبل إنشاء معهد خاص للفنون المسرحية .

ولقد بدأ بحمد الله عصر الاهتمام الجدّى بالمسرح ، وأخذنا فى استدراك ما فات . وأقبل الباحثون فى السنوات الأخيرة على استكشاف تراث شعبى مجحود ظل إهماله يوهم مؤرخى الأدب بأن المسرح لدينا لم ينشأ إلا مع الشاعر أحمد شوقى فى فجر القرن العشرين . وتعقبت بعض هذه الأبحاث دبيب الحياة المسرحية فى قرننا الماضى ، فاتضحت لنا نشأة المسرح المبكرة ، وأثبتتها ، ونوّهت بسبق يعقوب صنوع وقيامه فى الطليعة . يقول الدكتور محمد يوسف نجم فى خلاصة دراسته عن «المسرحية فى الأدب العربى» :

«أقام يعقوب صنوع دعائم المسرح العربى فى وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية ، التى جاءت إلى مصر ، لتنشر أصول هذا الفن فى واديها . وقد كان من الممكن أن يمتد أثر المدرسة المصرية المسرحية ، التى كان صنوع رائدها ومعلمها الأول لولا تدخل السياسة وإفسادها على صنوع عمله الفنى الجديد ، الذى نبع من طبيعة الشعب ، وكان من اليسير أن يمضى فى طريق التطور الطبيعى المنشود ، فيخلق مسرحاً مصرياً قوميا »(١) .

ولكن الدكتور نجم ، إذ يفرد ليعقوب صنوع — مُنصفاً — مكان الصدارة من تاريخ مسرحنا ، إنما يفرد له مكاناً ما فتئ حتى الآن خالياً . فهو يبحث عن مسرحياته ، ولا يكاد يعثر إلا على عناوين بعضها . أين إذن مسرحيات صنوع ؟ وهل تغنينا الأخبار عن النصوص دون رسم صورة هذا المسرح الناشئ ، وتمييز ما اعتمد عليه من عناصر الفن ، وعوامل المجتمع ، أى دون كتابة هذه الصفحة من صفحات تاريخنا ، لابد من الرجوع إلى واقع المسرحيات التى ألَّفها الأديب ومثّلتها فرقته . وأمام هذا النقص يتساءل الأستاذ الباحث فى حيرة : «وبعد ، فما الذى وصل إلينا من مسرحيات صنوع الاثنتين والثلاثين ؟ هذا سؤال محير حقاً . إذ لم يصلنا منها سوى مسرحية عربية واحدة هى «موليير مصر وما يقاسيه» (١٩١٢) (٢) .

وفيما عدا تلك المسرحية المطبوعة ، وجدنا أخيراً

---

(١) محمد يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث . دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦ . ص ٤٤٥ — ٥٤٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٥ .



فهرس الدفتر المخطوط

بين أوراق يعقوب صَنُّوع فى باريس نصوص ست مسرحيات عربية كاملة ما زالت مخطوطة ، يضمها دفتر واحد ، جميل النسخ . وهى بترتيب ورودها فى هذا الدفتر :

١ – بورصة مصر .
٢ – العليل .
٣ – أبو ريده البربرى ومعشوقته كعب الخير .
٤ – الصداقة .
٥ – الأميرة الاسكندرانية .
٦ – الضرتين .

وقبل أن نتناول بالعرض والتحليل هذه المادة المجهولة ، وقبل أن نناقش تقدير جملة ما كتبه صنوع لمسرحه الوليد – وهل يبلغ اثنتين وثلاثين مسرحية كما يقال ؟ – ينبغى أن نحيط بما انتهى إلينا من أخبار تأسيس هذا المسرح .

* * *

والمصدر الرئيسى لتلك الأخبار هو يعقوب صنوع نفسه . أدلى فى باريس بأكثر من حديث عن مسرحه المصرى الأول . روى قصته سنة ١٨٨٩ – أى بعد انقضاء تسعة عشر عاماً – عندما اشترك فى مأدبة أصدقاء موليير [١] (Dîner des Molièristes) ، ثم فصَّل تلك الذكريات فى محاضرة شاملة دعته إلى إلقائها جمعية « تعاون الأفكار » (La Coopération des Idées) سنة ١٩٠٢ أو فيما بعد ذلك . [٢]

والمحاضرة الأخيرة ، بما حوته من التفاصيل ، سجلٌ ثمين عن حياة هذا المسرح وموته . والحق أن جميع من حاولوا الكتـابة عنه قد استمدوا معلوماتهم مما تيسر لهم من فقرات تلك المحاضرة النادرة [٣] . غير أن ندرة هذا النص لا ينبغى أن تدفعنا إلى تصديق كل ما جاء به ، ناسين أنه من إنشاء الرجل الذى كان يعنيه أن يكتسب برواية جهاده وتجديده شهرة وتعظيما ، وأنه حديث شيخ عن أيام شبابه ، قد تعثر ذاكرته فيستعين بالخيال .

---

(١) أنظر :
Cheikh J. Sanua Abou Naddara: Les Sœurs Latines. Paris, Imprimerie G. Lefebvre, 1905. P. 29: « L'Immortel Molière ».

(٢) نشر يعقوب صنوع هذه المحاضرة فى الصفحات ٩ – ١٦ من « حياتى نظماً ومسرحى نثراً » (أنظر آنفاً رقم ١) . وهذه « الملزمة » التى يجمع فيها المؤلف أهم ذكريات حياته قد طبعت سنة ١٩١٢ إذا أخذنا بمطلع القصيدة وفيه ينبؤنا الشاعر بأنه بلغ الثالثة والسبعين من العمر .

وفى سياق تلك المحاضرة يذكر صنوع (ص ١٠) ليلة افتتاح مسرحه « رغم الاثنتين والأربعين سنة التى تفصل بيننا » . فهل يصح حسابه ؟ إنه يذكر أيضاً (فى المحاضرة نفسها ص ١٤) مأدبة « أصدقاء موليير » – التى أقيمت سنة ١٨٨٩ – فيقول « التى شهدتها منذ خمس وعشرين سنة » مما ينقل تاريخ إلقاء المحاضرة إلى سنة ١٩١٤ أى بعد عامين من تاريخ وفاته ! هذا وقد أكدت لنا ابنته « السيدة لولى صنوع » أنه ختم نشاطه فى يناير سنة ١٩١١ بأمر الأطباء لاعتلال صحته وضعف بصره ضعفاً شديداً .

(٣) نقل عنها جاك شيلى
(J. Chelly : Le Molière Egyptien)
واقتبست من جاك شيلى « السـيدة چانيت تاجر » فى مقـالها « Les Débuts du Théâtre moderne en Egypte » المنشور فى « كراسات التاريخ المصرى » سنة ١٩٤٩ بالعدد الثانى من السلسلة الأولى ص ١٩٢ – ٢٠٧ . وقد اعتمد الدكتور محمد يوسف نجم على هذين المرجعين الناقلين ، وعلى الدكتور إبراهيم عبده الذى نقل أيضاً عن محاضرة يعقوب صنوع حديثاً سريعاً فى كتابه (أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح فى مصر . مكتبة الآداب بالقاهرة ١٩٥٣) بعنوان « الفنان المفنن» .

ومهما يكن من شيء ، فمن الحق علينا أن ننشر قسماً من هذه الوثيقة ، وتيسيراً للقارئ المستقصى الذى يريد مناقشة التفاصيل .

قال يعقوب صنوع :

« شكراً ، سيداتى وسادتى ، على الانتباه الكريم الذى شئتم أن تعيروه حديثى عن شعرائنا وعلمائنا وأخلاقنا الشرقية(١). واصلوا ما أوليتمونى من رأفة ، أعرف لكم هذا الفضل ؛ فإن سرد تاريخ مسرحى ليس باليسير ، لقد استدر هذا المسرح منى دموع الفرح ، أجل ، ولكنه استدر منى أيضاً دموع الألم فى كثير من الأحيان .

لقد انقضى على ذلك أكثر من أربعين سنة . آه ! ما أسرع ما تمر السنون ! لا خالد إلا الله رب العالمين ! ولد مسرحى على منصة مقهى موسيقى كبير فى الهواء الطلق قائم فى وسط حديقتنا الجميلة ، حديقة الأزبكية بالقاهرة . وفى تلك الحقبة ، أى فى سنة ١٨٧٠ ، كانت فرقة فرنسية مجيدة من الموسيقيين والمغنين والممثلين ، وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة تقدمان للأوربيين من أهل القاهرة أطيب متعه . وشهدت جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقى ؛ فإن الفرنسية والإيطالية لغتان أحبهما حباً جماً ، وقد درست كبار كتابهما المسرحيين . وهل ينبغى أن أعترف ؟ نعم ، إن الفصول الهزلية القصيرة (forces) ، والمسرحيات الكوميدية، والتمثيليات الغنائية (opérettes) والمآسى، التى أداها الممثلون على هذا المسرح هى التى أوحت لى بفكرة تأسيس مسرحى العربى ، وأعاننى الله على إنشائه .

ولكنى قبل أن أشرع فى إنشاء مسرحى المتواضع ، درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوربيين ، لاسيما جولدونى (Goldoni) وموليير (Molière) وشريدان (Sheridan) فى لغاتهم الأصلية أى الفرنسية والإيطالية والإنجليزية .

وحين آنست أنى أجيد بعض الإجادة فن المسرح ، كتبت تمثيلية غنائية من فصل واحد ، باللغة الدارجة ؛ لأن العربية كاليونانية ، فيها الفصحى والعامية ، واقتبست للمقطوعات الغنائية ألحاناً شعبية ، وعلمت الرواية لنحو من عشرة فتيان أذكياء ، انتخبتهم من بين تلاميذى . وارتدى أحدهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة .

ولما تم ذلك ، قصدت قصر عابدين وسلمت مخطوطة الرواية لـ «خيرى باشا» ، رئيس تشريفات الخديوى إسماعيل ، راجياً سعادته أن يقدمها ، مع تحيات الاحترام ، لجنابه ... ...

ويبدو أن «خيرى باشا» ، الذى كان يودنى وداً كبيراً ، قد استخدم بلاغته كلها لأداء المهمة ونجح فى قراءة روايتى لسيده ... ...

فأعجبته ، وأصدر التصريح بتمثيلها على مسرح حديقة الأزبكية الموسيقى .

وأطربت هذه البشرى الممثلين كما أطربتنى ، فدفعتهم إلى حفظ أدوارهم عن ظهر قلب ، كما دفعتنى إلى استظهار خطابى الذى أعددته عن فوائد المسرح .

وكان افتتاح مسرحى العربى حدثاً مشهوداً فى القاهرة . فما أنسى ذلك المساء ، وإن أبعدته عنى اثنتان وأربعون سنة .

منذ الساعة الثامنة غصت القاعة والمقصورات بالجمهور ؛ وفاق عدد الواقفين عدد الجالسين . وشهد الحفل جميع رجال القصر وجميع الوزراء وجميع رجال السلك السياسى الأوربيين .

وعزفت جوقة الموسيقى المؤلفة من مصريين السلام الخديوى وهى تنشده . ثم ارتفعت الستارة ، فقدمت نفسى للجمهور وأنا وسط أفراد فرقتى . وكان المشهد أمام عينى مهيباً . ولست أبالغ إذا قلت إن نيفاً وثلاثة آلاف شخص(١)، رجالا ونساء ، من جميع الألوان والبلاد وفى جميع الأزياء ، كانوا هناك . واستقبلنا تصفيق مدو كالرعد ، وصيحات الثناء بلغات برج بابل كلها . وخفق قلبى بشدة ، ولو لم يسندنى اثنان من ممثلى لكنت ترنحت . وطالب الجمهور بالخطاب المعلن عنه فى البرنامج ، فجمعت شجاعتى ، وأغمضت عينى لكيلا أهيب الجمهور الضخم ، وبصوت جلى قوى ، بدأت إلقاء خطبى .

مدحت الخديوى بطبيعة الحال ... ... ثم أشدت بفرقة «الكوميدى الفرنسية» وفرقة «الأوبرا الإيطالية» وختمت خطابى شارحاً لجمهورى المصرى ما هى الرواية المسرحية ، وأوجزت لهؤلاء النظارة على وجه التقريب موضوع «الأوبريت» التى ألفتها . وقد صفقوا للخطاب ، لا لجدارته ، بل لجدة ما عرضته عليهم . أسدلت الستارة ، ثم ارتفعت بعد عزف لحن من الموسيقى التركية .

ومضى الممثلون — وكان مقهى المسرح قد قدم لهم بأمر مصرى ثرى من النظارة زجاجة «كونياك» معتق ذى ثلاثة نجوم — فأدوا أدوارهم بثبات أدهش الجميع . واستعيدت مشاهد بأكملها ، واشتد التصفيق تحية للفنانين ولى ، فكان نصراً مبيناً . وتلك كانت أول مرة فى حياتى أبكى فيها فرحاً » .

وهنا يتوقف يعقوب صنوع عند موضوع مسرحيته الأولى فيقصه فى شيء من التفصيل — وسنورد هذا الجزء من نص المحاضرة فى مستهل استعراضنا لروايات صنوع التى اجتمعت لدينا — ثم ينتقل إلى الحديث عن تأليف فرقته ، ونشاطها ، ومصيرها، فيقول :

---

(١) إشارة إلى محاضرة سابقة ألقاها صنوع على الجمهور نفسه.

(١) المبالغة واضحة .

ولقد حفزنى نجاح هـذه الرواية على مواصـلة السير فى نفس الطريق . ولم يكن بد من تأليف فرقة للتمثيل بمعنى الكلمة تشمل إلى جانب عنصر الرجال ممثلات من جنس النساء لا ذكوراً متنكرين . وقد تم ذلك بينما كان يعاد تمثيل « الأوبريت » الصغيرة التى أعجبت الجمهور . فقد أسعدنى الحظ بالعثور على فتاتين فقيرتين ، ولكنهما فاضلتان جداً . فى أقل من شهر ، تعلمتا القراءة ولم تجدا صعوبة فى حفظ الأدوار الصغيرة التى كنت أتعمد إنشاءها لهما فى رواياتى . وكان لظهورهما على المسرح رنة عظيمة ، واستقبلهما الجمهور بتصفيق شديد وحياهما تحية حارة ، مما دعاهما إلى مواصلة التمثيل وحفظ أدوار أطول وأهم . وما كادت تنقضى بضعة أشهر حتى أصبحتا كوكبى المسرح الناشىء ، الذى قدمت عليه ، أثناء سنتين ، اثنتين وثلاثين رواية من تأليفى المتواضع ، تتراوح بين المشهد الواحد ، والتراجيديا ؛ هذا فضلا عن الروايات المترجمة عن الفرنسية التى كان يقدمها لى زملائى .

وبعد أربعة أشهر من حياة هذا المسرح القوى ، دعانى الخديوى إسماعيل مع فرقتى للتمثيل على مسرحه الخاص بسراى « قصر النيل » . ومثلت ثلاث روايات : «البنت العصرية» (La Demoiselle à la Mode) و« غندور مصر » (La Dandy du Caire) ، و « الضرتين » (Les Deux Rivales) وكلها كوميديات اجتماعية شرقية ذات معنى أخلاقى . وبعد أن شهد الروايتين الأوليين استقدمنى الخديوى إليه وقال لى أمام وزرائه وكبار رجال بلاطه : « إننا ندين لك بإنشاء مسرحنا القوى . إن ما تقدمه من ألوان الكوميديا والأوبريت والتراجيديا يعرف شعبنا بالفن المسرحى . إنك أنت موليرنا (Molière) المصرى وسيبقى اسمك . ولكنه حينما رأى الرواية الثالثة « الضرتين » ، وهى رواية تعارض تعدد الزوجات — فقد كانت الضرتان امرأتى زوج واحد جعلتا منه رجلا جد شقى بغيرتهما ومطالبهما — وحينما سمع بمقطوعة الزوج الطويلة ضد تعدد الزوجات الذى هو مصدر الشقاق بل والجرائم فى العائلات ، تحول مرحه إلى غضب ، واستدعانى فقال لى متهكماً : « أنظر ، يا موليير ، إن لم تكن من صلابة العود بحيث ترضى أكثر من زوجة ، فلا ينبغى أن تثير نفور الآخرين » .

ووجد ندماء سموه من الأوربيين أقوال سيدهم .... ظريفة ، ظريفة جداً ، ونصحونى بأن أستبعد هذه الرواية من برامجى ، على الرغم من أنها مثلت تباعاً ثلاثاً وخمسين مرة . وكان ينبغى أن أذعن ، لكى أنقذ حياة مسرحى المسكين . وفى العام التالى ، أو — توخياً للدقة — بعد التمثيل أكثر من مائتى مرة أمام الجمهور الحفى ، أولانى الخديوى شرف تمثيل ثلاث روايات أخرى على « مسرح الكوميدى الفرنسية » بالقاهرة ، فى حفلة ممتازة . وصفق الجمهور لفرقتى تصفيقاً حاداً ، بل وصفق الخديوى كذلك . ولكن كان فى قاعة المسرح بعض ذوى النفوذ ، من ألد أعداء التقدم والحضارة . فأقنعوا الخديوى بأن رواياتى كانت تتضمن تلميحات ماكرة وإشارات خبيثة ضده وضد حكومته . أمر إذن بإغلاق مسرحى ، مما أثار سخط الجمهور الشديد ؛ غير أنه افتتح مرة أخرى فى عهد ابنه وعهد حفيده ؛ وهو اليوم ناجح ويمكن أن نقارنه بأفضل المسارح الأوروبية . ولا ينقصه المؤلفون من المصريين والسوريين ، بل هم يمتازون بإنتاجهم الرائع . وإنى أهنئهم من كل قلبى » .

* * *

ويختتم صنوع محاضرته بشىء من الفكاهة التى يتقنها ، فيروى من الملابسات المضحكة التى صحبت نشأة مسرحه أربعاً . وهى أخبار تحتمل الصدق والكذب ، إلا أنها تصور لنا على كل حال سذاجة البيئة التى شهدت بداية الحياة المسرحية ، وما كان بين الفرقة الأولى والجمهور الأول من تجاوب . يقول :

« والآن ، سيداتى وسادتى ، إيذنوا لى بأن أقص عليكم بعض طرائف مسرحى . وينبغى أن أقول لكم إننى كنت لمسرحى المدير والمؤلف ، بل والملقن أحياناً .

ولنبدأ بملحة الملقن : كان موعوكاً ، فتغيب ، وكنت أنا لسوء الحظ متعب العينين جداً فى ذلك المساء ، فلم أستطع أن أحل محله . وأعطيت مخطوطة الرواية لأحد ممثلى الفرقة ولبثت معه واقفاً بين الكواليس ، وأنا أقول له : « اقرأ الرواية بصوت خفيض ، ودع الممثل يتبعك » . وفعل الحيوان عكس ذلك ، وراح يتبع الممثل . فقلت له وأنا أهزه بشدة : « إنك حمار » . إذ ذاك أخرج رأسه على المسرح وقال للممثل : « لا تجر يا أخى بهذه السرعة . ألا تعرف أن العجلة من الشيطان ؟ دعنى ألقنك ، وأعد أنت بعد ذلك » . وإذا بضحك عام ينطلق على أثر هذه الأقوال ؛ وبلغ من غيظى أن شددت بعنف أذنى هذا التعس . وحينئذ اخترق المسرح وهو يقذف مخطوطة الرواية فى وجه الممثل المسكين . ونشب شجار بينهما ، فاضطررت إلى الخروج على المسرح لكى أفصل هذا عن ذلك ، مما زاد من مرح النظارة . وهذه حادثة خليقة بأن تعد فضيحة لو وقعت على مسرح أوروبى ، ولكنها فى مسرحى — الذى لم يزل فى طفولته — قد حازت نجاحاً عظيماً ؛ وفى الليلة التالية رغب الجمهور فى شهود هذا المنظر المضحك مرة أخرى ، وطرب لذلك .

وإليكم ملحة أخرى :

بعد أن كتبت وقدمت عدة مهازل وكوميديات من فصل واحد ، رأيت من واجبى أن أقدم دروساً أخلاقية . فألفت رواية من فصلين ، هى « البنت العصرية » ، وبطلتها فتاة لعوب ، غازلت فى آن واحد خطاباً مختلفين طلبوا يدها ، فوجدت نفسها فى آخر الأمر وقد هجرها الجميع وقضى عليها بعدم الزواج . لقد قوبلت هذه الرواية بالسخط ، ودعانى الجمهور إلى الظهور على المسرح . فسألت القوم :

– ما الذى لم يعجبكم ؟

فأجابنى فتى :

– أنت تعرف ، يا موليير ، أن الآنسة « صفصف » التى تمثل دور اللعوب بنت فاضلة جداً لم تغازل أحداً خارج المسرح ؛ فهى تستحق إذن أن تنفر لها الغزل الذى تدفعها إليه فى روايتك . وواجب عليك أن تجد لها زوجاً جديراً بلطفها وجمالها ؛ وإذا أتم المشهد الأخير من كوميدياك زواجها ، سوف نصفق لك ؛ وإلا فلن نعود إلى دخول مسرحك .

وهكذا كنت مضطراً إلى أن أضيف لروايتى مشهداً تعترف فيه اللعوب بأخطائها ، وتندم ، وتتزوج ، ويفرح بذلك النظارة . أتراك فى حاجة إلى أن أقول إن المسرحية قد حظيت بنجاح كبير ؟ لقد أعيد تمثيلها أكثر من مائة مرة على التوالى .

وإليكم ملحة أيضاً :

فى العام الثانى من حياته ، بدأ مسرحى يشبه مسارح أوروبا التى سبقته إلى النمو ؛ لأنى وأصدقائى لم نقم بتمثيل كثير من المسرحيات الموضوعة فحسب ، بل قدمنا ترجمات من الفرنسية والإيطالية والإنجليزية ؛ ومع ذلك فنحن الشرقيين نحب النكتة كثيراً ؛ وهذا سيشرح لكم نجاح الحادثة التى سأقصها عليكم الآن ؛ وقد وقعت فى إحدى مسرحياتى الفكاهية وعنوانها « غندور مصر » . فى حياته الخاصة ، كان الممثل الذى يؤدى دور العاشق – فيما يبدو – موضع كراهية الممثلة التى تؤدى دور العاشقة ؛ ولكنه كان يحبها حباً دفعه إلى أن يطلب يدها . ولم أكن أعلم من الأمر شيئاً ، وإلا لكنت غيرت مشاهد الغرام التى – دون تعمد منى – أرغمت فيها الفتاة على أن تقول ما يأتى للفتى بأسلوبنا الشعرى :

– اسأل نجوم الليل ، إخوتك فى الجمال ، عن سهدى . أنا أقضى الليالى بلا راحة ، أتأملها وأفكر فيك ، أنت يا نور عينى ، أنت يا من يحبك قلبى وتعشقك روحى . آه ! لو كنت تعرف كم أنت عزيز على ، ما كنت تسحر غيرى من البنات بنظراتك الإلهية وابتساماتك الملائكية . ارحم ! ارحم يمامتك وافتح صدرها للأمل فى أن تكون من الحب جاريتك . آه ! إذا هجرتنى ، أموت . ولكن لو كنت متأكداً من أنك ستزور قبرى ، لدعوت القادر على كل شىء أن يرسل لى عزرائيل ليأخذ روحى .

وهنا همس الممثل فى أذنها قائلا :

– بارك الله فى المسرح الذى أزل كبرياءك ، وأجبرك على أن تعلنى لى حبك بهذه الصورة الجميلة أمام ألوف الناس .

وإذ ذاك نسيت الممثلة أنها على المسرح ، واغتاظت مما سمعت فصفعت الممثل الشقى صفعة قوية ، ثم التفتت إلى الجمهور وقالت غاضبة :

– كلام الغرام الذى وجهته الآن إلى هذا الشاب المغرور المغفل لا يعبر عن مشاعرى الحقيقية نحوه ، لأنى أكرهه كره العمى . وإنما مؤلف الكوميديا ، موليرنا المصرى ، وضع هذا الكلام الجميل على لسانى .

ونشبت بين الممثل والممثلة مناقشة حامية ، وهما وراء ستار من تصفيق الجمهور ، الذى طالب فى الحفلة التالية – كما هى عادته – بأن يعاد تمثيل هذا المشهد المضحك . وكان ذلك فألا حسناً للممثل والممثلة ؛ فقد تزوجا بعد شهر ، وأثار نبأ زواجهما ابتهاج الجمهور الذى كان يعتقد أن اتصال تكرار ذلك المشهد الطبيعى قد هيأ – إلى حد كبير – تلك النتيجة السعيدة .

وها هى ذى ملحتى الأخيرة :

مثلت رواية « ليلى » ، وهى مأساة كتبها زميل من خير زملائى – الشيخ محمد عبد الفتاح – للمرة الأولى على مسرحى ، الذى كان قد اكتسب لقب « المسرح الوطنى » ، أمام الوزراء المصريين ، وعلماء وشعراء البلد .

وكانت المأساة وطنية ، يظهر فى المشهد الأخير منها « الشيخ » أى رئيس القبيلة العربية ، وهو شيخ وقور ، وقد راح يصرخ داعياً إلى الثأر من عدوه اللدود ، الذى مضى يقتل على مرأى منه أولاده الأربعة . وشاءت المصادفة أن يكون الشرطيان المكلفان بالإشراف على النظام فى تلك الليلة ، فلاحين من الصعيد ، حديثى عهد بالخدمة . فأوعز إليهما من بين النظارة متفرج هازل ، قائلا بصوت خفيض :

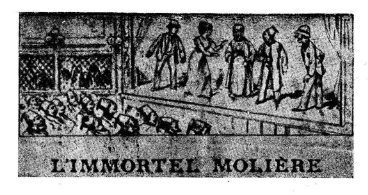
– لا يجوز أن ترضيا عن ارتكاب مثل هذه الجنايات أمامكما .

وما كاد الشرطيان المبتدئان يسمعان هذه الكلمات حتى اندفعا فوق المسرح وقبضا على الممثل الذى يؤدى دور الطاغية . أما ضجيج النظارة بالضحك والتصفيق والتهليل ، فقد فاق كل وصف . وطبعاً ، كان فى هذا الحادث نجاح المأساة .

آه ! لو التزمت بأن أقص جميع الطرائف والملابسات التى أحاطت بمسرحى ، لاحتجت إلى مجلد كامل . لقد ذكرت على كل حال فى مسرحيتى « موليير مصر وما يقاسيه » – وقد مثلت مراراً عديدة – ما عانيته من ممثلى فرقتى وموظفيها ، الذين ساقوا لى المتاعب من كل لون .

وفى الختام ، إليكم هذه الملاحظة : كان هناك دائماً من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح ، قائلين للواحد : « سترى إن كنت ستدعه يخطف منك حبيبتك » ، أو للأخرى : « إنك تخطئين فى تفضيل هذا « العايق » المغفل على ذلك الشاب الغنى العاقل الذى يموت فى غرامك » . وكنت ، من مكنى وراء الكواليس ، ألقن الممثلين ردودهم ؛ وأحياناً كان يطول تجاذب أطراف الحديث بين منصة المسرح والجمهور . وفى نهاية كل حفلة ، كان الجمهور يستدعينى على المسرح ، وسواء شئت أو لم أشأ ، كان لا بد من أن أقول شيئاً مضحكاً وجديداً للنظارة .

ولقد أصبح المسرح العربى فى مصر اليوم يشبه فى الانتظام



فرقة يعقوب صنوع
تمثل على مسرح « قصر النيل »

مسارحكم الباريسية الكبيرة ، ويزداد كل يوم عدد كتابنا المسرحيين » .

* * *

ولا ينبغي أن تبهرنا من خلال هذا الحديث الطلى هالة الروعة التي أحاط بها يعقوب صنوع بزوغ مسرحه . إنما يعنينا من هذا كله بضعة أمور :

أولا ، تحديد الزمان والمكان . فالزمان هو عام ١٨٧٠ ، أى عقب الاحتفالات الباذخة بافتتاح قناة السويس ، وما شملته من وسائل الإمتاع والترفيه التي استوردها الخديوى إسماعيل من الخارج تكريماً لذوى الرؤوس المتوجة وغير المتوجة ممن أضافهم إذ ذاك وأغدق عليهم نِعَمَ الحياة المادية والفنية . وكان قد أمر بإنشاء مسرح جميل بالقاهرة ، فأنجز بناؤه فى أسابيع قليلة على جزء من أرض ميدان الأزبكية — هو الذى يقوم عليه الآن مبنى هيئة البريد — وعُرف بمسرح « الكوميدى » (Théâtre de la Comédie) ، وجُلبت للتمثيل عليه فرقة فرنسية قدَّمت من الروايات الرائجة فى باريس إذ ذاك ما يعجب ذوق الخديوى وأصدقائه ، وكان افتتاحه فى ٤ يناير سنة ١٨٦٩ [١] . وشهدت القاهرة — فى الوقت نفسه تقريباً — بناء دار جميلة أخرى للتمثيل ، هى دار الأوبرا ، التى افتتحها الإمبراطورة أوچينى يوم أول نوفمبر سنة ١٨٦٩ ، وصفقت فيها لأوبرا « ريجوليتو » ، تأليف الموسيقى الإيطالى الشهير « ڤردى » — ولم يكن قد فرغ عندئذ من « عايدة » التى كُلِّف بتلحينها خصيصاً لهذه الدار [١] . بل كان فى القاهرة أيضاً ، أمام مسرح « الكوميدى » ، ملهى جديد عظيم — لم يرد ذكره فى حديث صنوع — هو « السيرك » الذى بنى على طراز فرنسى ، وكان يتسع لجلوس ٩٥٠ متفرجاً ، وافتتحه الخديوى فى ١١ فبراير سنة ١٨٦٩ ، بعد أن أجزل الإعانة لمديره « مسيو رانسى » [٢] . وكان الخديوى فوق ذلك يستأثر فى قصوره بمسارح خاصة ، يدعو إليها لإحياء لياليه ما يروقه من الفرق الأجنبية والندماء . وعلى المسرح الخديوى الأنيق بسراى « قصر النيل » ، سوف تحوز فرقة يعقوب صنوع شرف التمثيل يوماً بعد نجاحها بين طبقات الشعب !

رأى يعقوب إذن حركة قيام هذه المسارح ، وإسراف الخديوى إسماعيل فى إنفاق أموال الدولة عليها . وأدرك أن تلك الحياة التمثيلية المستوردة كانت حياة زائفة ، لا تمس الشعب — الذى يجهل الإيطالية والفرنسية —

---

(١) أنظر :
G. Douin : Histoire du règne du Khédive Ismaïl. Rome, 1934. T. II, p. 104.

(١) انظر :
J.-M. Carré : Voyageurs et Ecrivains Français en Egypte. Le Caire, 1932. T. II, p. 224.

(٢) ٢٠٠,٠٠٠ فرنك . انظر Douin : المرجع المذكور ، ص ١٠٩ .

وإنما تقتصر على تلهية الخديوى وحاشيته . وعلى وصل الجاليات الأوروبية بما يصدر على مسارح أوطانها من إنتاج غث أو سمين . وأما أبناء البلد ، فكانوا لا يعرفون تزجية الفراغ بأفضل من السمر فى المقاهى أو تشنيف آذانهم بغناء المطربين والمطربات . لم يكن لهم عهد بالتمثيل . ولم يكن لهم بعد سبيل إلى أن يفهموا ماهو المسرح ، على الرغم مما يدخره لهم من تلبية لحاجات اجتماعية وفكرية وسياسية وفنية كانت تلح عليهم إذ ذاك .

وفى الحى ذاته ، حى الأزبكية الذى تجاورت فيه ثلاث دور فاخرة شيدت فى عام واحد لإيواء الكوميدى الفرنسية والأوبرا الإيطالية بل حيوانات السيرك وبهلواناته ، تخير يعقوب صنوع منصة متواضعة كان يظهر عليها الموسيقيون والمنشدون فى مقهى نثر موائده فى الهواء الطلق بحديقة الأزبكية . وهناك استطاع أن يُحدث حدثه الجديد ، وأن يقدم أول فرقة مسرحية مصرية ، تخاطب الشعب بلغته ، وتلائم مستواه ، وتعالج شئونه .

والأمر الثانى الذى نستخلصه من محاضرة صنوع هو قصة تشكيل فرقته وتطورها . فقد ألفها من نحو عشرة فتيان كانوا من تلاميذه ، تخصص أحدهم فى تمثيل الدور النسائى . وسرعان ما واجه مدير الفرقة ضرورة إضافة عنصر النساء إليها . وكانت عادات البيئة التى تحجب المرأة وتعزلها عن كل نشاط فى المجتمع عقبة كأداء ، فثابر صنوع حتى تغلب عليها بتعليم فتاتين فقيرتين ، وما لبث حتى جعل منهما فى مدى بضعة أسابيع كوكبى مسرحه . ونجحت الفرقة ونمت ، فعرضت لصنوع فى إدارتها مشاكل مادية ومعنوية جديدة ، سيقصها علينا فى مسرحيته « موليير مصر وما يقاسيه » .

وفى المحاضرة كذلك إشارة واضحة إلى ألوان المادة المسرحية التى قدمها . فقد بدأ بروايات خفيفة لا ترمى إلى أبعد من الإضحاك والتسلية . وكانت المقطوعات الغنائية التى تتخللها جزءاً هاماً منها . ثم أراد المؤلف – بعد أن أفلح فى اجتذاب الناس بهذا الفن السهل – أن يمزج بالهزل جدا ، وبالمرح والطرب دروساً أخلاقية ، فتناول ما بدا له من أسباب فساد المجتمع ، وتفكك الأسرة ، حتى ينفع جمهوره الذى أقبل عليه ووثق به . وينبغى أن نسجل مع المحاضر أن من أبرز مميزات مسرحنا الأول – إلى جانب الفكاهة الواضحة التى يفهمها جمهور بسيط – كان هذا الطابع التهذيبى ، هذا الميل إلى التعليم والإصلاح ، والوعظ والإرشاد . وما أشبه ذلك الملهى البدائى بالمدرسة ! ألم يكن يعقوب صنوع معلما قبل – وبعد – اشتغاله بالمسرح . هاهوذا يظهر على المنصة ، فى ختام السهرة أو فى مستهلها ، ليشرح للنظارة ما شاهدوا أوما سيشاهدون ، ليعرفهم بأصول فنه ومعانى رواياته ، ويبصرهم بواقع حياتهم أو يقنعهم بأفكار جديدة . وهكذا حولت طبيعة البيئة وحاجاتها ذلك المسرح الناشئ إلى منبر حى ، لاسيما والجمهور قد اعتاد مناقشة المؤلف ، والمؤلف رجل طلق اللسان سريع البديهة يجد لذة كبيرة فى الرد على الجمهور ، ويعنيه أن يستطلع آراء النظارة فى أعماله . هناك إذن شعب يستيقظ ، وموضوعات تثار ، ونفوس تتحفز ... ويستفحل فى رَوْع الخديوى وأصحابه شر هذا المسرح الوليد ، ويخشى الحاكمون خطره على سلطانهم ، فيسارعون إلى إغلاقه ، دون اكتراث بالجمهور وخيبة أمله وحرمانه من لون فنى أحبه .

وفضلا عن الإشـارة إلى تطور مضمـون مسرحياته ، يذكر صنوع فى متن محاضراته ثمانى مسرحيات أنشأها ومثلتها فرقته ، وإن كان لا يسمى إلا أربعا منها فقط ، هذه عناوينها : « البنت العصرية » و « غندور مصر » و « الضرتين » و « موليير مصر وما يقاسيه » غير أنه يحدد ما ألفه أثناء السنتين اللتين عاشهما مسرحه باثنتين وثلاثين رواية !

والمحاضرة تدلنا بعد ذلك على أهمية التجديد الذى طلعت به فرقة يعقوب صنوع . لقد كان لهذا المسرح الأول – برغم قصر حياته – أثر كبير ، فى تربية الجمهور الفنية ، وفى خلق ممثلين ومؤلفين مسرحيين كان بينهم بعض طلاب الأزهر ، كالشيخ محمد عبد الفتاح الذى كتب مأساة وطنية عنوانها « ليلى » .

* * *

لم نجد بين الأوراق المخطوطة التى خلفها المؤلف فى باريس نص مسرحيته الأولى . ولكنه لحسن الحظ قد لخصها لنا تلخيصاً وافياً فى محاضرته المطبوعة . وهو يصفها من حيث الشكل أنها أوبريت من فصل واحد ، باللغة العامية ، تضم مجموعة من الأغانى ، نظم كلماتها على أوزان بعض الألحان الشعبية الذائعة . ويصف موضوعها بالبساطة . وبأنه « فودفيل صغير » أى رواية تمثيلية قصيرة مرحة . تعتمد على تشابك الأحداث ، وتلتمس المواقف المضحكة الناشئة من اللبس والخلط بين الشخصيات ، وتستغل المفارقات التى يؤدى إليها سوء التفاهم . ثم يقدم الموضوع فى هذه العبارات :

« لا تراود شباب السياح الذين يزورون بلادنا الشرقية إلا رغبة واحدة ، هى أن يحظوا بمغامرة فى الحريم ، أى أن يلمبوا نزق غانية مكنونة ، وأن يدخلهم أغاها إلى السراى . . الخ . . الخ . . وأنتم تفهمون الباق .ولكن هيهات أن يستطيع أوروبى التباهى بأنه حظى بمثل تلك المغامرة ، ولو أن واحداً منهم واتته المصادفة بذلك الحظ لما استطاع أن يروى قصته إلا لتماسيح النيل أو لحيتان البوسفور لأن على « السرايات » حراسة مشددة ، فالويل لمن يجرؤ على أن يدلف إليها ؛ إنه لا يخرج منها حياً .

كان بطل مسرحيتى إذن أميراً أوروبياً راهن بمبلغ ألف جنيه مصرى – أى ستة وعشرين ألف فرنك – على أن شهراً واحداً يقضيه فى القاهرة يكفيه للقيام بمغامرة فى الحريم . وقبل الرهان ابن أحد الباشوات . وبعد بضعة أيام ، تلقى أميرنا رسالة رقيقة ، مكتوبة بلغة فرنسية مضعضعة ، تقول له فيها إحدى سيدات الحريم إن عينيه الزرقاوين الجميلتين قد أصابتا قلبها بسهام لحظه الفتاك . . الخ . . الخ وبالإيجاز ، حددت له أن يكون فى مساء اليوم التالى عند قدمى أبى الهول الملحق بهرم الجيزة الأكبر ، حيث يلقى خصيها وقد صدر إليه الأمر بأن يقتاده إليها . ويذهب الأمير إلى مكان الموعد المضروب ، ويعصب الأغا عينيه لكيلا يتعرف الطريق أو القصر ، ويمضى به فى عربة تنهب الأرض نهباً مدة ساعة يخيل إلى الأمير أنها فى مثل طول يوم شتاء داخل دير . ويصل الخصى إلى حيث يقصد ، فينزل الأمير من العربة ، وهو معصوب العينين دائماً ، ويقوده خلال دهاليز طويلة ، ويصعد به ويهبط من طوابق الدار ما لا يعلم عدده إلا الله ، ثم يدخله إلى المخدع الأنيق الخاص بسيدة السراى الأولى ، حظية الباشا ، ويخلع عنه عصابته ، ويذهب ليدعو سيدته .

وجميع ما أقصه عليكم هنا ، أيها السيدات والسادة ، يقوله الأمير وهو فى انتظار وصول تلك التى أصابت سهام لحظه الوامق مهجتها وأحشاءها . وانطلق الممثل الناشئ يلقى هذا الحديث الفردى متقناً تمثيل شخصية المتجاسر المتفاخر الجعجاع حتى لقد استعاده الجمهور ثلاث مرات ، وإذ كنت فى الكواليس جعلت ألقنه كل مرة فكاهات جديدة .

وها هى ذى الغانية تأتى . وقد كانت فتى سورياً وسيماً ، فى السادسة عشرة من عمره ، قد ألبسنه أخواته ملابس امرأة وجملنه بالأصباغ عن دراية . وكان يعرف دوره أتم المعرفة . فباح بحبه الملتهب ، أعنى باحت بحبها الملتهب للأمير ، ووصفت له حياة الحريم فى صورة محزنة ، ورجته أن يخطفها . وبدأ المتفرجون من أبناء البلد يتذمرون ، فقد كان مما يثير غضبهم أن يختطف أوروبى مسلمة ؛ ولكن الممثل الفتى ، أى سيدة الحريم ، ألقت إليهم هذه العبارة : « اصبروا ، يا إخوتى ، اصبروا » .

وقيلت هذه الكلمات فى رشاقة لهجة التدلل ، فهدأت سخط النظارة وهيأتهم لسماع السيدة وهى تعلن للأمير غرامها .

وأود أيها السيدات والسادة ، أن أترجم لكم أبيات المقطوعة التى أنشدتها العاشقة بمصاحبة الفرقة الموسيقية ، فإنى أحفظها عن ظهر قلب ؛ وإن كان الشعر العربى إذا ترجم نثراً يفقد كل عذوبته :

« هل أنت ملاك من الجنة أم أنت بشر من الأرض ؟ هل خلقك الله بهذا الجمال لكى تسحر نفسى وتفرح قلبى أم لكى تلهبها بالحب والشوق إليك ؟ أهاتان عينا إنسان أم نجمان سماويان يسطعان فى وجهك الذى يكسف بحسنه شمس النهار . بنظراتك الحلوة ، الحانية ، الفتانة ، جعلتنى أطوع جواريك . رأيتك فانطبع فى حبة عينى رسمك المحبوب . وسمعت صوتك البديع فلم تزل نبراته اللذيذة ترن فى أذنى .

أفكارى تتبعك بلا انقطاع . لا أرى غيرك طول النهار ، وطول الليل أنت وحدك الذى تظهر فى أحلامى . خلصنى يا شهم ، يا ابن أوروبا ! خلصنى من هذا القصر الكئيب ، من قبر الأحياء هذا . انزع يمامتك الخفاقة من يدى ذلك الباشا العجوز الذى يدنس جسمها الغض بلمساته النجسة ، ويذبل ورد خدها بقبلاته الباردة . اخطفنى وخذنى إلى بلدك ، وأقسم بالله الذى خلقك على هذا الجمال الربانى أن أبهج حياتك بوصلى وقبلاتى ومحاسنى » .

ويثور شغف الأمير فيطوقها بذراعيه ويكسو جبينها بالقبلات ولكن هاهو ذا الباشا العجوز يقتحم الغرفة فجأة ، يتبعه أربعة ضباط ، وهو يصيح : « أربطوا هذين المجرمين ظهراً إلى ظهر ، وضعوهما فى كيس مع حجر غليظ ، وألقوا بهما فى النيل ؛ فإن تماسيحنا تحب اللحم الطرى الرخص » .

ويتلو ذلك مشهد مؤثر ، إذ ترتمى الغانية عند قدمى الباشا ، وتعترف بذنبها ، وتبرر الأمير . وترجو ، وتتوسل ، وتبكى . أما الباشا فلا يلين ، بل يصدر الأوامر للضباط ، الذين يقبضون على المجرمين ، ويربطونهما ظهراً إلى ظهر ، دون أن يدعا لهما أن يتبادلا قبلة أخيرة . ويحتج الأمير ، ويهدد الباشا ، ويلقبه بالمحتال الخسيس . وتنشد الغانية مقطوعة تدعو فيها الله أن تلتقاها مع حبيبها فى دار النعيم .

ويسأل الضابط الباشا متى يضعون العاشقين فى الكيس ليقدموهما فريسة للتماسيح . فيجيبهم :

– فى الحال ؛ ولكن ليقل لنا الأمير أولا إلى من تؤول الجنيهات الألف التى ربحها الآن ، لأنه راهن فى النادى منذ شهر صديقى أحمد على أن شهراً واحداً فى القاهرة يكفيه للقيام بمغامرة فى الحريم .

فيصيح الأمير قائلا :

– صحيح ! لقد كسبت الرهان ؛ إنما أتنازل عنه هدية لك ، يا باشا ، وأضاعفه على سبيل الدية إذا أفرجت عنى وتركت لى هذه الغانية الرقيقة .

وينفتح إذ ذاك باب المخدع ، ويدخل بعض أصدقاء الأمير من الفرنسيين والمصريين وهم يضحكون ويصيحون :

– إن « الملعوب » مدهش التمثيل .

ويخلع الباشا لحيته البيضاء الكبيرة فيتعرف الأمير وجه ذلك الذى راهنه ، وتتخلص الغانية من « يشمكها » ومعطفها فيرى الأمير ضابطاً شاباً يضحك ويقهقه . ويسأل الباشا عفو الأمير عن تلك الدعابة التى أثارت خوفه ، ويدعوه إلى أن يتصدر مائدة الوليمة العظيمة التى أعدت فى حديقة القصر » .

ويضيف يعقوب صَنّوع : « ولقد قمت بترجمة هذه « الأوبريت » ذات الفصل الواحد إلى الفرنسية ، وسلمتها لصديق لكى يلحنها ، فأضاعها أثناء نقـل متاعه من بيت إلى بيت – هكذا قال لى » .

تلك هى المسرحية الأولى ، ونستطيع بلا مشقة أن نتخيل تمثيلها ، وأن نقدر قيمتها الفنية ، ولا سيما بالاعتماد على السطور التى أوردها مؤلفها ، وإن كانت قد مرّت – قبل وصولها إلى قارئنا فى ألفاظ عربية فصحى – بعمليتين من عمليات الترجمة .

بقى أن نبحث عن عنوان هذه « الأوبريت » ، إذ أن المؤلف قد نسى أن يذكره فى محاضرته . ويغلب على ظننا أنه « مغامرة راستور » ، فقد تردد هذا العنوان فى أحاديث صحفية – بالفرنسية – تناولت مسرحه ؛ وأما بالعربية ، فيقرب من موضوع « اللعبة » هذا العنوان المبسط ، وقد ورد على لسان أحد ممثلى الفـرقة : « لعبة راستور وشيخ البلد والقواص »(١).

وتتسم هذه المسرحية الفكاهية الغنائية القصيرة – التى لا تهدف إلى غير الترويح – بالسذاجة والخيال . ولكن المؤلف لن يسترسل فى خياله بعد ذلك طويلا ، بل سيتجه إلى الواقع ، وسيحاول أن يستمد من حياة الجمهور مواقف التمثيل وحواره وغيره .

وها هو ذا يبتعد ، فى المسرحيات التالية ، عن تصوير طبقة الأمراء والباشوات من أصحاب القصور وأبطال الحريم ، أولئك الذين يتراهنون بالأموال الطائلة على التوافه – إن لم يكن على الفساد ، ويقفون سعيهم على اللعب واللهو والطعام والشراب . ولعله بتلك المسرحية الأولى كان قد أراد أن يقدم شيئاً مما يروق الخديوى وحاشيته ، حتى ينال رضاه ويحظى بمعونته المادية ورعايته الأدبية ، فيوطد أقدام مشروعه قبل أن يخوض موضوعات جدية . ذلك بلا شك كان غرض يعقوب صنوع حينما عمد إلى إهداء مخطوطة مسرحيته هذه إلى الخديوى مستأذناً فى تمثيلها . والثابت لدينا ، من قراءة المسرحيات الست المخطوطة ، أن صنوع قد راح يتخير شخصياته فيما بعد من عالم آخر ، هو عالم الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا : من التاجر والطبيب والموظف و« السمسار » إلى « الحشاش » والجارية والخادم والمكارى .

ونتابع إنتاج هذا الفنان ، فنعلم أنه قدم فى ختام الأشهر الأربعة الأولى ثلاث مسرحيات اشترك فى أدائها إلى جانب الممثلين ممثلتان من الإناث :

(١) « موليير مصر وما يقاسيه » ، المشهد الثانى من الفصل الأول ، ص ١٠ .

مسرحية «البنت العصرية» ، وفيها أراد أن يلقى درساً أخلاقياً على الفتيات اللواتى يسرفن فى الحرية فيصاحبن هذا ويلاعبن ذاك ، إلى أن يُفقدهن سلوكهن ثقة كل من يود خطبتهن ، ولا يجدن فى آخر الأمر زوجاً . وتلك دعوة حميدة قصد بها المؤلف تبصير مجتمعنا المحافظ فى أواخر القرن الماضى بأخطار انسياق الشباب وراء تيار اللهو والعبث الذى استورده الخديوى — باسم التمدن ، غير أن الشهامة استولت على الجمهور — الذى يعطف على الممثلة — فتوسط لدى المؤلف ليغير نهاية المسرحية ويزوج الآنسة «صفصف» ! وأما مسرحية «غندور مصر» ، فلا نعرف إلا عنوانها ، ولعلها كانت تعرض شيئاً من تلك المغامرات الغرامية أيضاً ثم تفضى إلى عظة أخلاقية . على أن أهم مسرحيات هذه المجموعة هى بلا شك رواية «الضرتين» ، لجرأة موضوعها الاجتماعى من ناحية ، وللأزمة التى أثارتها فى تاريخ هذا المسرح الناشئ . إنها المسرحية التى أعجبت الجمهور وأغضبت الخديوى إذا صدقنا عنها أقوال مؤلفها . وقد واتانا الحظ فحصلنا على نصها مخطوطاً .

وهى مسرحية قصيرة ، من فصل واحد ، يتضمن ستة مناظر ويمثلها أربعة أشخاص فقط : «أحمد المسمى ملك ، بعجر المسمى وزير ، صابحة ، فطومة» . وهذا التركيز يتيح للمؤلف قوة فى إبراز المعانى التى يهدف إليها . ونرى مباشرة فى الفصل الأول «صابحة» زوجة «أحمد» بمفردها ، تكلم نفسها ، ثائرة على زوجها الذى قرر — بعد العيش معها خمسة عشر عاما — أن يقترن بامرأة ثانية . تستنكر جحوده ، وتستعرض صفاتها ومزاياها ولا تستسلم للهزيمة ، بل تبيت له الكيد وتضمر الانتقام ويحضر زوجها ، فتتكلف أمامه عدم الاكتراث لنزولها إلى مرتبة الزوجة القديمة ، ويحاول هو أن يسترضيها بعبارات النفاق ، زاعماً أنه ما أقدم على هذا الزواج الثانى إلا ليوفر لها الراحـــة ؛ ثم يمضى ليأتى بـ «فطومة» من بيت أبيها . وتظل «صابحة» وحدها على المسرح ، فتطلق العنان لغيظها وتكرر تهديدها ، لا سيما وقد تضاعفت الغيرة فى قلبها بعد أن فهمت من زوجها أن «فطومة» تصغرها سنا .

ويدخل «أحمد» ومعـــه «فطومة» ، وفى يده منديل طواه على شيء من الفاكهة . ويتطاير الشرر منذ تبادل عبارات التقديم والتحية . وعبثاً يحاول أحمد أن يؤلف بين المرأتين . تقول «فطومة عن «صابحة» :

— ستى أم محمد باين عليها ولية طيبة . وأنا بديت أحبها ، وعلى شان خاطر عيونك يا ملك ، أبقى أعتبرها زى أمى وأطاوعها .

وتستاء الزوجة الأولى ، ولكنها تكتم غضبها ، ونسمعها تقول على حدة :

— شوفوا كلام التعظيم ! قال زى أمها ؟ معناها بتسمعنى بذوق إنى عجوزة . بس يخرج السوق وأنا أفرجها على العجوزة وما تعمل .

وتفلح فى إخراجه ؛ وهو لا يذهب إلى السوق ولا إلى العمل ، بل إلى حيث يدخن الحشيش ، وحيث يلقبه أمثاله من «بنى شداد» بالملك .

ويخلو الميدان لـ «صابحة» ، فتهاجم غريمتها ، وتعين لها وظيفتها فى البيت :

— تخدمى على وتكنسى وتطبخى .

وترفض الزوجة الجديدة ، المعتدة بصباها وجمالها ، أن يكون ذلك مكانها . ولكنها لا تبدى معارضتها حتى يعود «الملك» وبصحبته أخوها «بعجر» — الوزير ! — صديقه الحميم . ويريد هؤلاء الثلاثة أن يفرحوا ، فيتأبط بعجر «الدربكة» ويقترح أن يغنوا معا «يا ما أحلى اجتماع الحبايب» ، فتمتنع «صابحة» أولا ثم تشترك فى ترديد المذهب وهى عابسة . وبعد فراغ «بعجر» من الغناء ، يقول ناقدا :

— بس يا خسارة إن الولية العجوزة دى حسها وحش وبشع وبتخسر المذهب ، لأن المذهب كان رايح على طلحة جابته على أبو زعبل .

وينشب الشجار ويحمى وطيسه بين «بعجر» وأخته

من ناحية و« صابحة » من ناحية أخرى ، ويقف « أحمد » موقف المتفرج المحايد ، يشهد تبادل الضربات والعضات من كلا الجانبين . ويأبى أن يتدخل ضد امرأته الأولى فتلومه الثانية وتعتدى عليه . وكذلك تلومه وتعتدى عليه « صابحة » . وبهذا التوازى تضيقان عليـــه الخنـــاق . . ولا يكاد يفلت من براثنهما حتى يعلن لصابحة أنها « طالقة بالتلاتة » ولفطومة أنها « طالقة بالستة » ويطردهما ، كما يطرد « بعجر » . ولا يلين لزوجته الشابة التى تتودد إليه وتستغفره أو تنشد :

كامل الأوصاف قتلنى والعيون السود رمونى

إنه يأمرهم بالخروج ، فيخرجون . ويستروح فى متعة نسيم الحرية . ويشيد بمزايا « عيشة العازب » . ثم يستدرك قائلا :

— أنا برضى لا بد أتدبق لى على بنت الحلال ، ولا أتجوزش عليها .

وتقبل « صابحة » كسيرة الكبرياء لتصلح ما فسد .

فيجيبها مشيراً إلى الجمهور :

— طيب علشان خاطر عيون أسيادنا دول اللى شرفونا الليلة بروياهم رايح أردك .

ويغنى قبل إسدال الستارة :

اللى بده يجعل عيشته مرة يدخل على أم ولاده ضرة
أما اللى بده يعيش فرحان ما يعملوش قلاده من النسوان

وهذه المسرحية تبدو لنا اليوم فجَّة ، فهى تكاد تكاد تنقل الواقع بلا تصرف ، وتكثر فيها حركات الضرب والكلمات الغليظة ، والوسائل المباشرة — كأن يخاطب الممثل نفسه على حدة ليقول للجمهور شيئاً لا يسمعه الممثل الواقف بجواره ... ولكن يجب ألا نخرجها من إطارها التاريخى ، فقـــد كان ذلك هو مستوى الجمهور . ومن البراعة أن يطابق المقال المقام .

على أن المقصود من هذه المسرحية كان — قبل الإمتاع الفنى — ذلك الدرس الاجتماعى الأخلاقى الذى حرص المؤلف على وضوحه . وكان يعقوب ، ليلة يقدم « الضرتين » ، يظهر بنفسه على المسرح خطيباً ، ويعظ الجمهور عظة كاملة . ويختم عظته بتعنيف الحمقى الذين يصور لهم غرورهم أنهم يستطيعون « العـــدل » بين أكثر من امرأة ، فهو عدل لا يقتصر على النفقة المادية فحسب ، بل يُلزم أيضاً القدرة على إشباع رغبات المرأة . وقد يشتد فى تقريعهم قائلا : « وبينكم كثيرون — يمكننى أن أشير إليهم بإصبعى هذا — ليس فيهم من صفات الرجولة جزء من مائة ، ومع ذلك يبيحون لأنفسهم أن يقتنوا مئات النساء إمعاناً فى الترف »(١)

ولا شك فى أن التصدى بمثل هذا العنف لمشكلة خطيرة تختلف فيها أهواء الجمهور قد طيَّر شهرة المسرح ، وخلق لصاحبه أصدقاء كثيرين ، وأعداء كثيرين . أما الأصدقاء فكانوا من أبنـــاء الشعب الكادح الذين لا ينحرف بهم الترف عن الفضيلة ، وأما الأعداء فكانوا بوجه خاص من « الباشوات » الذين يشمل حريم كل منهم مجموعة منوعة من النساء ، من مختلف الألوان والأجناس[٢] . ويقول صنوع إن الخديوى إسماعيل قد أبدى سخطه على هذه المسرحية فى تعقيب بذىء ، ورأى رأيه رجال الحاشيـــة ، فلم يكن بد من وقف تمثيلها ، رغم النجاح الذى أحرزته .

وتوخى صنوع بعد ذلك الرفق واللين فى كتابة مسرحية « الصداقة » . وهى فصل واحد . إلا أنها أطول من « الضرتين » ، تشمل ثلاثة عشر منظراً ، وهى أرقى من ناحية الحوار وجمال المواقف وإحكام الصياغة « الدرامية » . وأشخاصها خمسة : الممثلتان وثلاثة ممثلين . وتتضمن ثلاث أغنيات .

وبكلمة « الصـــداقة » ، يعنى المؤلف « الوفاء » . فالوفاء فى الحب هو الدرس الذى نستخلصه من هذه المسرحية . وليس الموضوع غريباً على هذا الكاتب الذى

---

(١) أنظر :
Paul de Baignière : L'Egypte satirique, Album d'Abou-Naddara, Paris, Impr. Lefebvre, 1886, P. 7-8.
(٢) المرجع السابق .

افتقد – على نحو ما – وفاء المرأة للرجل فى « البنت العصرية» ووفاء الرجل للمرأة فى « الضرتين » .

ونحن هنا فى بيئة الطبقة الوسطى ، بالإسكندرية ، فى بيت « الست صفصف زوجة المرحوم طنوس » وهى سيدة طيبة تناهز الخمسين . لقد توفى أخوها أيضاً ، منذ أربع سنوات ، فكفلت ابنته الآنسة « وردة » وابنه « نجيب » ، وفتحت للأخير – بفضل توصيتها – باباً للعمل فى « بنك الخواجة أنطون » . وترتفع الستارة عن « نجيب » وحده ، فنعلم من حديثه المنفرد ، أن اليوم موعد وصول البريد من إنجلترا ، وأن عليه أن يذهب إلى القنصلية ليلتمس الرسالة التى تنتظرها أخته – بلا جدوى منذ ثلاثة أشهر – من ابن عم لها فى لوندرة اسمه « نعوم » تحبه ويحبها ، وكانا قد تعاهدا على الزواج . لقد انقضى على سفر « نعوم » للتدرب على أعمال التجارة فى عاصمة الإنجليز ست سنوات ، وظلت « وردة » وفية له ، لا ينال من إخلاصها انقطاع الرسائل حيناً ، وفتور لهجتها حيناً آخر . إنها ترى طيفه فى أحلامها . وعبثاً يحاول الجميع أن يصرفوها عن شجونها ، وعن سراب تعلق به قلبها الساذج .

ومن حوار وردة وأخيها فى المنظر الثانى ، نقف على أن « نجيب » متيم بفتاة جميلة تدعى « تقلة » ، وهى ابنة التاجر الشامى الشهير « نعمة الله » ، الذى يتودد إلى عمتهما « صفصف » ويريد أن يتزوجها . وتعرض علينا المناظر التالية هذين الشيخين العاشقين . وفى المقابلة المتصلة بين غرامهما وغرام هؤلاء الشباب ما يثير كثيراً من الضحك .

وتتأزم القصة حينما يتقدم لخطبة « وردة » شاب إنجليزى مهـذب ، يدعى « مستر هنجس » ، يعمل فى تجارة المنسوجات بين بلاده وبين الشـام ومصر ، ويتكلم خليطاً من الإنجليزية المعربة ومن العربية الفصحى التى لقنه إياها أستاذ مصرى فى لوندرة . وقد لقى هذا الفتى « مس روز » – وهكذا يسمى الآنسة « وردة » – فى سهرة لدى أحد تجار المنسوجات « الخواجه جبران » فأعجب بحسنها ورقة حديثها ، وسأل « نعمة الله » أن يطلب له يدها . وعند ما تستقبل العائلة هذا الخطيب الإنجليزى ، ترفض « وردة » أن تقترن به ، وتكرر أنها تحب ابن عمها الغائب . وإذ تذكر اسمه ، يصيخ « هنجس » السمع ، ويتأكد من أنه اسم صديق له يعرفه معرفة وثيقة فى لوندرة ، بل جاءه منه كتاب فى صباح اليوم ذاته . وتستفسر « وردة » فى لهفة عن أنباء حبيبها . وما تكاد تقرأ فى ذلك الكتاب أنه خطب فتاة إنجليزية حتى يغمى عليها . فهل ترضى بهنجس زوجاً بعد ما تثوب إلى رشدها وتتحقق من أن حبيبها قد خان العهد ؟ كلا ، إنها تقيم على الوفاء ، وتريد أن تضحى بشبابها . ويثور على عنادها أهل البيت ، وتنذرها عمتها غاضبة :

– رايحة أقول لك كلمتين ، يا تاخدى المستر ، يا باب البيت مفتوح !

وتهم هى بالخروج ، متمنية السعادة لمن شاء لهم حسن الطالع ألا تقوم العقبات فى سبيل زواجهم – أى لعمتها ولأخيها ونعمة الله . وإزاء هذا الكرم العظيم ، وهذا النبل المؤثر ، يكشف مستر « هنجس » عن شخصيته الحقيقية ، فما هو إلا « نعوم » ، وقد تنكر هكذا ليختبر قوة حبها ، وعمق عاطفتها .

ويضمها إلى صدره ، ويسأل عمته أن تباركهما . وتنتهى المسرحية فى فيض من الفرح ، بإعلان زفاف « تقلة » إلى نجيب ، و « صفصف » إلى « نعمة الله » . ويقول نعوم :

– هذا جميعه جزا الصداقة .

ويختتم « نجيب » التمثيل بأغنية يخاطب فيها الجمهور فيوجز له المسرحية ويحييه .

وقبل أن ننتقل مع المخطوطة إلى مسرحية أخرى ، لا بد لنا من إضافة ملاحظتين على «الصداقة» : الأولى ، أن المؤلف استوحى حياته الشخصية عنـد ما أرسل نعوم للدراسة فى إنجلترا وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، فلقد سافر يعقوب صنوع فى بعثة دراسية خاصة إلى إيطاليا عندما بلغ الرابعة عشرة ولكنه قضى هناك سنتين فقط . والثانية دفاعه عن استخدام اللغة العامية فى كتابة الحوار ، فهذا « مستر هنجس » يتكلف الحديث باللغة الفصحى ويثنى على أستاذه . فيقول « لسانه فسيخ بالعربى ، ونحن يتعلمون منه هوا » ، مما يضيق به مخاطبة السورى فيشكو : « نفخ قلبى وجعله مثل الكبة الشامى وضيق منافسى بلغته النحوية » . ولنا عودة إلى موقف صنوع من لغة الحوار . أما عن تأثره فى هذه المسرحية – وما يليها – بكتّاب المسرح الإيطالى أو الفرنسى ، فهذا ما سنتناوله بالبحث بعد أن نستعرض بقية المسرحيات .

و « أبو ريدة البربرى » – أو « أبو ريضه » – مسرحية تشبه « الصداقة » بعدد أشخاصها الخمسة ، وبزيجتين

تتمان فى ختامها . وهى تقع فى فصلين ، بيد أنهـا ليست أكبر حجما من « الصداقة » ذات الفصل الواحد .

وتعرض علينا هذه المسرحية الفكاهية جانباً صادق الألوان من الحياة الاجتماعية فى مصر حوالى سنة ١٨٧٠ . وقد برع المؤلف بوجه خاص فى كتابة الحوار ، فأنطق « أبو ريده البربرى ومعشوقته كعب الخير » بلهجتهما النوبية — كما أنطق نعمة الله باللهجة الشامية — وأفرد دوراً هاماً لشخصية « مبروكة » وهى « دلالة وخطابة » ثرثارة ، تتدفق من فمها عبارات شعبية حسنة الرصف . وما أكثر ما كانت هذه الشخصية تدخل البيوت ، تحمل — مع المنسوجات وأدوات الزينة التى تبيعها — أحاديث الحى والمدينة ، أو تتوسط فى خطوبة عروسين .

يطلع علينا فى الفصل الأول « أبو ريدة » — بطل المسرحية — وهو ينظف وحده غرفة الاستقبال فى بيت « الست بنبة » . ولا يكاد يعمل ، وإنما هو شارد البال ، قد ملكت عليه لبه صورة الجـارية « كعب الخير » الطباخة . ويشكو هواه بالغناء تارة ، وبالكلام مع نفسه تارة أخرى . ويبلغ من شرود ذهنه أن يخاطب الآنسة « بنبة » بلفظة « يا هبيبتى » عند ما تأتى لتحثه على إنجـاز تنظيف الغرفة : لقد ظن أنها كعب الخير » ! وهكذا تقف ربة الدار على حب خادمها لجاريتها .

ويرق قلبها لحاله ، فتعده بأن تزوجه إياها لا سيما « والمرحوم قبل ما توفى أعطاها ورقة العتاقة » . وتراجع حساب ما اشتراه للبيت من لحم وخضر وبقول ، وتضحك من غفلته ؛ وإذ تسمع وقع أقدام « كعب الخير » تأمره بالذهاب إلى السوق ، وتنفرد بالجارية . وقبل أن تفاتحها بأمنية عاشقها ، تنطلق « كعب الخير » فى ذم « أبو ريدة » ، ترميه بالكسل والإهمال ، وتدعو سيدتها إلى طرده واستخدام سواه . وسرعان ما يتضح لـ « بنبة » سر هذا الحقد : إن « كعب الخير » تحب « أبو ريدة » ولكنها شديدة الغيرة ، لم تغتفر له أنه خاطب « بخيته » — جارية الجيران — بعبارات الثناء ، بل تتهمه بأنه يريد بذريعة الزواج خداعها حتى يستولى على حليها ويهديها إلى « بخيتة » هذه . . . وحين يعود « أبو ريدة » ، تستجوبه « بنبة » عن سيرته مع « بخيته » ، فينفى أنه يحبها ، ويستنكر دمامتها .

ويستحلفها « بتربة المرحوم » — أى أبيها — أن تقنع « كعب الخير » ، وأن تعقد له عليها . وتلتزم « بنبة » بهذا القسم العظيم .

وتدخل « الحاجة مبروكة » فتحيى أولا ربة البيت الشابة وتهنئها بإبلالها من مرضها ، قائلة فى سيل زاخر من الدعوات :

— الصلا على النبى أحسن ! دا نهار مبارك ! والله لو كنت منك يا ستى لأعلق لى حتة شبة وأتبخر بفاسوخ ، لأجل ما تخزى العين عنك ، لأن اللى صابتك يا كبدى دى عين . يا قلبى لما بتخرجى والناس بتشوف وشك دا اللى زى طبق الورد بتشهق فيكى العين . يخى الله يجازى أولاد الحرام ! يعنى يجى لهم إيه من الأذية دى ؟ يا ترى راح يخسروا حاجة إن كانوا يصلوا على النبى ؟ أما بركة يا ستى اللى قمتى بالسلامة ! وألف نهار أبيض اللى كدتى العدوين وخطرتى فى قصرك مثل عاداتك . دانتى يا عشمى مالكيش حبايب . .

ثم تتطرق من حديث الحرير وألوانه ، إلى الحديث عن تاجر الحرير « الخواجه نخلة » هذا الذى يملك أربعة محلات لبيع المنسوجات فى الحمزاوى . لقد لقيته « بنبة » فى بعض الزيارات . وتسترسل « مبروكة » فى وصفه ومدحه :

وتتمنع الفتاة قليلا ، ولكنها فى قرارة نفسها تميل إلى الاقتران بهذا التاجر . إنها تقبل يد « نخلة » ، بشرط أن تزوج الخاطبة خادمها وخادمتها أولا . وتسدل الستارة ، ريثما تتناول « بنبة » إفطارها مع « الحاجة مبروكة » .

وترتفع ستارة الفصل الثانى عن « مبروكة » وحدها وهى تستعرض الموقف وما بقى عليها أن تنجزه حتى تظفر بأجر مضاعف من التاجر الثرى . عليها قبل كل شىء أن توفق بين « كعب الخير » و « أبو ريدة » . وما تكاد تجمعهما وتحاول إصلاح ما فسد بينهما حتى يتماديا فى الشجار ، فما زالت النوبية الحسناء ثائرة الغيرة غاضبة . ويقطع هذا السعى وصول « نخلة » . وتفرغ « مبروكة » لاستقباله ، وتزعم له أن هناك منافساً وكلها فى الوقت نفسه يطلب يد « بنبة » فيعظم سخاؤه فى الحال ، ويستحلفها بحق « العشرين جنيه الحمر دول » أن تنبئه بالنتيجة وتزف إليه بشرى موافقة العروس ، إلا أنها ترجوه أن يصبر حتى تزوج الخادمين ، لأن موافقة العروس رهن بهذا الزواج !

يتلو ذلك مشهد لطيف ، إذ تأتى « بنبة » مترددة ، يزيد الخفر من سحرها ، كما يعقد الحياء لسان خطيبها ،

فتتولى «مبروكة» التعبير لكل من العروسين عما يجول فى خاطر الآخر ، بكلام بارع تتعجل به العاقبة السعيدة ، ثم تتولى أمامهما عملية الصلح العسيرة بين الجارية الغيور والخادم المتيم :

وفى هذا المشهد الأخير — الذى يجمع أشخاص المسرحية الخمسة — سخرية واضحة من المواقف العاطفية العنيفة فى المآسى التقليدية الكبرى عبثاً تغرى ربة البيت جاريتها بمهر كبير ، وعبثاً يغريها تاجر المنسوجات بشوار فاخر ، إنها تصر على رفض «أبو ريدة» . أما هو فيصر على الاقتران بها دون سواها . ويزمع الانتحار وهنا تتأثر «كعب الخير» ، فترضاه زوجاً ، وتنتهى المسرحية بفرح مزدوج ، تعلنه «مبروكة» بالزغاريد ، و «كعب الخير» بالرقص .

* * *

وينوّه صنوع فى محاضرته الجامعة بحفلة خاصة قدمتها فرقته — فى عامها الثانى — على مسرح «الكوميدى الفرنسية» ، ومثلت فيها ثلاث مسرحيات جديدة لم يسمها ولكنه سماها فى سياق «موليير مصر وما يقاسيه» حين قال على لسان أحد الممثلين : «وليلة ما لعبنا فى تياترو الكوميدية الفرنساوية ، لعبة حلوان والعليل والأميرة الإسكندرانية انبسط هو (الخديوى) والذوات ، وضحكت من وسط قلبها الحريمات . ومن سفر ساعة ، العالم سمعت تصفيق الجماعة» (١) .

أما «حلوان والعليل» فمسرحية واحدة من فصلين تحمل فى الدفتر المخطوط عنوان «العليل» فقط . ويمكننا إطلاق «حلوان» عنواناً على الفصل الثانى ، لأن أحداثه تجرى هناك ، بيد أنه متمم للفصل الأول ؛ ومن التعسف أن نحسبه مسرحية مستقلة . وأما «الأميرة الإسكندرانية» فمسرحية أخرى ، ذات فصلين أيضاً .

ونلاحظ فى هذه المجموعة نضج التأليف واتساع مجال المسرحية فى الزمان والمكان ، وازدياد عدد الأشخاص وتشعب العلاقات بينهم ، وكثرة المعانى والموضوعات التى تطرقها الرواية الواحدة . وكلها علائم تدل على نموّ فن يعقوب صنوع ونمو فرقته فى العام الثانى . وذلك التقدم المطرد كان خليقاً — لو اتصل — بأن يرسى فى البلاد أسس مسرح قومى أصيل .

ولنفحص الآن مسرحية «العليل» بفصليها . عدد أشخاصها تسعة ، بينهم ممثلة واحدة هى الآنسة «هانم» ابنة «حبيب» الشيخ المريض . وقد تعاقب على «حبيب» بضعة أطباء دون أن يفلحوا فى علاجه . ذلك أن مرضه كامن فى أعصابه وحالته النفسية السيئة منذ بلغه نعى أخيه المقيم فى اسطنبول . إنه ضيق الصدر ، كثير الأوجاع والأرق . وتقول ابنته تارة إنه «ماسكاه السوارة» وتارة أخرى إن داءه «بيسموه داء العروق» . وهى التى تعنى به وتسهر إلى جانبه ، لأنها وحيدته .

ويأتيها الخادم «جودة» برسالة من عاشقها «مترى» . وهو فتى وفى يتردد على البيت ، إذ كان أبوه — المتوفى — من أعز أصدقاء «حبيب» . ولا يلبث العاشق أن يحضر — كما اعتاد أن يحضر كل يوم — متذرعاً بالاستفسار عن صحة المريض . وبعد أن يؤدى هذا الواجب ، يسر إلى «هانم» أنه قد جاء يحدوه غرض لم يكشف لها عنه فى رسالته :

— أنا بدى أظهر حبى إليكى ، وأطلبك من حضرة الوالد . .

و «هانم» واثقة من إجابة أبيها بالإيجاب ، إلا أنها تفضل أن يلبى «مترى» طلب يدها قليلا ، ريثما يسترد أبوها صحته . ويخشى العاشق أن يسبقه إلى خطبتها سواه ، فتستبعد هى ذلك :

— إذا رضى أبويا ، عمرك ما تصدق أنى أنا أرضى .

— الكلام ده عند الآلافرنكة . أما احنا يا ولاد العرب ، البنت مالهاش قول . ولو أننا بدينا فى التمدن وصار مباح إلينا الدخول والخروج عند بعضنا .

ويطلعنا هذا الحوار[1] على صورة تاريخية للأوضاع العائلية فى الطبقة الوسطى التى أخذت فى التطور .

ويستغل المؤلف موضوع المرض — وقد أصبح الآن «درامياً» تتوقف عليه خطبة الحبيبين — فيهاجم آفة تفشت بين الأميين ، وهى الإيمان لا بالطب الحديث بل بسحر الدجالين . هذا «جودة» من شدة إخلاصه لسيده ، يقترح عليه أن يستشير — بدلا من الطبيب «زاهى افندى» أى «الراجل اللى يرقع نص فتى

(١) ص ١٠ .

(١) «العليل» : الفصل الأول ، المنظر الخامس .

فى المشوار » — شيخاً مغربياً يتقن كتابة التمائم وابتكار الوصفات الشافية . فيهره سيده :

— بس بس ، بلا هلس ! الأمر دا ما يؤامنوا فيه إلا الجهلا . وأما احنا اللى درسنا علم الطبيعة والفلك والطب وما أشبه ، ما يدخلش فى عقلنا شى زى دا .

ويؤيده « مترى » فى حزمه هذا ، غير أن منطق العاطفة لدى « هانم » يدعوها إلى استخدام كل وسيلة قد تؤدى إلى شفاء أبيها :

— أيوا ، لكن يا بابا على شان خاطرى جربه . يعنى رايحين نخسر إيه ؟

ويدخل « الشيخ على » ، ويتلو تعاويذه المضحكة . ويتابع العليل عبارات الساحر ، وإذا به يستدرجه إلى أن ينذر نذرا :

على — فقط لى عندك سؤال يا ولدى . المريض ينبغى عليه ينذر ندر يوفيه عند شفاه . بقى اندر يا ولدى على نفسك بأعز ما عندك ، والله يقبل ندرك .

حبيب — أنا ما عندى أعز من بنتى . ندر على قليبى إنى أجوزها لمن يشفينى .

وهكذا يتورط الرجل ، ويقطع على نفسه عهداً غريباً ، يهدد مستقبل الحبيبين البريئين ! وينصرف الشيخ « على » . وينتهى المشهد بحوار يثير المشكلة الاجتماعية الخطيرة — مشكلة تزويج الآباء بناتهم دون الأخذ برأيهن ، وكأن الزواج قضاء وقدر و « نصيب » .

ويحضر « زاهى أفندى » فيفحص المريض ، ويتكلم لغة أخرى هى لغة العلم الحديث الدقيق ، المتحرر من أساليب العلاج البالية . إنه يقول لحبيب عن دائه :

— دا معالجته ماهيش فى الأدوية إلا بتغيير الهوا وحمامين حلوان .

وفى تجاور المشهدين الأخيرين عظة بليغة للجمهور الذى يمكنه أن يقارن فى مقام واحد بين خرافات المشعوذ الجاهل وحقائق النطاسى العالم .

ويأمر رب البيت بإعداد عدة السفر ، ويأذن لمترى بأن يصحبه إلى حلوان . أما الفتى فيريد بذلك أن يطمئن لا على صحة الوالد فحسب ، بل على مصير ابنته .

وعلى هذا الموقف المشوق تنسدل ستارة الفصل الأول . وننتقل فى الفصل الثانى إلى حلوان . وينبغى أن يتذكر القارئ أن الاستشفاء فى حلوان كان بدعة جديدة تلك . وهذا ما يقوله لنا « سعد » ، خادم الفندق ، منذ ترتفع الستارة ، وما يقوله لنا أيضاً « على مبارك » إذا تصفحنا « الخطط التوفيقية » . ولنسمع أولا افتتاحية « سعد » :

« أما من يوم ما دارت البناية عندنا هنا فى حلوان كترت علينا الزباين ، والخواجات والأغراب والسواحين بيوردوا لنا من مصر وإسكندرية كل يوم ، والخير باليزيد . ودا كله بنفس الحكومة . حقا والحمامين يوماتى ملانين ، والناس طالعة نازلة فى الحمام من دول . والغرابة يكون على جسدهم ألف داء ، الحكمة كونهم يخرجوا لنج من لنج ، كأنهم طالعين من بطن أمهم ! وغير كدا حضرة الحكيم « كبريت بك » صاحب المحل دا مشهور فى الطب ، وفى يده بعون الله الشفا » . . .

وأما « على مبارك » فيحدد لنا تاريخ كشف العين المعدنية بسنة ١٨٤٩ . ونستخلص من حديثه[1] أنها ظلت مهملة نحو عشرين سنة ، رغم تنبيه الصيدلى « جستنيل بك » إلى منافعها ، ثم استعمر الخديوى إسماعيل حلوان[2] وأصبحت المدينة الجديدة حتى سنة ١٨٧٩ « تابعة لدوائر العائلة الخديوية » . وتطابق كلام « سعد » هذه الفقرة من « الخطط » :

« وفى زمن الخديو إسماعيل باشا بنيت حمامات لطوائف الخلق ، ليكون للفقراء والأغنياء حظ من هذا الخير الجزيل . وبنى حولها أماكن للمترددين إليها للاستحمام والمعالجة ، وترتب لها حكيم وخدمة لمباشرة المرضى ومعالجتهم على حسب أحوالهم . وترتب لها أيضاً وابورات توصل إليها من يقصدها . والآن عملت لها سكة حديد توصل إليها لزيادة السهولة ، وعملت طرق معتدلة من البحر إلى الحمامات المذكورة وحفت بالأشجار من الجانبين . وبهذه الوسائط هرعت إليها الناس من الملل المختلفة ، فيوجد هناك كل يوم عدد وافر من الناس . . وقد رتب لها فى سنة ١٨٧١ الحكيم « رايز » للنظر فى أمراض الواردين عليها . . . وقد أنشئت هناك لوكاندة يجد فيها المريض ما يلزم له بحسب حاله » . .

ونحن هنا فى هذه « اللوكاندة » ننتظر قدوم علينا . وكان الشائع فى زمن « صنوع » و « على مبارك » أن تلك الينابيع الكبريتية خير علاج للأمراض العصبية[3] . لذلك لا يدهشنا أن يقصد حلوان « الخواجه حبيب » أو أن نرى — قبل وصوله — مريضاً آخر ألكن اللسان ،

---

(١) « الخطط التوفيقية » . بولاق سنة ١٣٠٥ هـ (١٨٨٧ م) ج ١٠ ص ٨٠ — ٨٣ .

(٢) « وقد بنى بها حمام بديع لخصوص الفاميلية الخديوية حيطانه بالقيشانى النفيس » . المرجع السابق ، ص ٨٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٨١ .

يستقبله « سعد » قائلا :

– ماية حلوان تفك لسانك المربوط .

ويسبق « مترى » عربة « حبيب » وابنته ليعد لها المكان اللازم ، وليفاوض « الدكتور كبريت بك » – وهو يعرفه منذ عالج أفراد عائلته الأقربين – على أن ينزل له عن يد « هانم » إذا وفق إلى شفاء أبيها . ويفحص الطبيب عليلنا ثم يرسله إلى حمام معين .

ويظهر الألكن ، وهو « الياس » صديق « مترى » ، فيجيبه بكلمات لا تكاد تخرج مقاطعها من فه العيى ، وبنفس تلك اللغة المضحكة يبدى إعجابه بالآنسة « هانم » ويعرض عليها أن تتزوجه ! وتزعج هذه الأصوات « حبيب » الذى عاد من حمامه ليستجم ، فيخرج من غرفته متجهماً ، ولكنه لا يلبث حتى يغرق فى الضحك من ألفاظ الألكن وحركاته ، بل يغمى عليه ، ثم يفيق فإذا علته قد فارقته .

ووفاء بنذره ، يريد أن يمنح ابنته زوجة لمن سبب له الشفاء أى « الياس » ، فيأبى « مترى » ويتحدى صديقه ، ولا يفض النزاع إلا « الدكتور كبريت » الذى يثبت أن شفاء « حبيب » إنما يرجع إلى فضل ماء الحمام ، ويقدم لـ « مترى » – كما اتفقا – عروسه « هانم » . وينشد الجميع أغنية قصيرة مناسبة للمقام تنتهى بها المسرحية .

فى هذه المسرحية إذن مدح عاطر للخديوى . ولكن هذا المدح سيمتزج به فى المسرحية التالية نقد سياسى خطير ، وإن كان نقداً مقنّعاً لا يهاجم إسماعيل مباشرة . تُرى هل عمد « صنوع » إلى جمع المسرحيتين فى برنامج واحد ، لكى تحتمى « الأميرة الإسكندرانية » الجريئة فى ظل « العليل » المحتاط ؟ . . .

ويمكننا إيجاز رواية « الأميرة الإسكندرانية » وأدوارها الثمانية فى سطور قليلة :

« مريم » سيدة مصرية متفرنجة ، تمعن فى تكلف أساليب الحياة الأوروبية وألفاظها ، منذ أثرى زوجها التاجر السكندرى « إبراهيم » ونال وسام « المجيدية » . إنها ترحل إلى « باريز » كل صيف ، وتحرص على مخالطة أرقى الطبقات ، وتفرض فى بيتها مطالبها السطحية – التى لا تتعدى تقليد الفرنسيين – على زوجها الذى ظل بسيط العادات سليم الآراء لا يتكلم إلا العربية ، وعلى خادمها « حسنين » ، بل على ابنتها « عديلة » التى تحب كاتباً صغيراً يدعى « يوسف » فترغمها على الاقتران بفتى فرنسى يدعى « فيكتور » لأنه يحمل لقب « شفالييه » كما يحمل أبوه لقب « الكونت » . ويتخلص الحبيبان من طغيان الأم بحيلة بارعة هى أن يتنكر « يوسف » فى شخصية « فيكتور » وهكذا يعقدان زواجهما بموافقتها . وعندما تنكشف لها الخدعة فى المشهد الأخير ، وتثور ثائرتها على صهرها المتواضع الأصل ، يسخر منها زوجها :

إبراهيم – (يقلع النشان الذى فى صدره ويعطيه لمريم) ، ما ترعليش يا حبيبة عينى ، خدى نشانى أهو وعلقيه له !

ويقول لها الكونت « لسانتور » نفسه :

– ما حدش منا انولد ومعاه رتب : الإنسان يحصل أعلى درجات الشرف بسلوكه الحميد وبأمانته واسمه الطيب ، لأن الأمير أمير الأخلاق :

ثم يضيف :

– ما تفتكريش يا ستى ، الشاب دا فى أقرب وقت بشطارته يصير أعظم الناس :

ولا حاجة بنا إلى إبراز خطر النقد السياسى الكامن فى هذه المسرحية ، فإن مغزاها ليلقى فى أذهان الشعب فكرة تفوق البكوات والباشوات ، ويمحو امتيازات الأكابر أصحاب الألقاب ، ويتضمن دعوة إلى المساواة فى عهد كثرت فيه المظالم : إنما المرء بعمله وأخلاقه ، ولا فضل « للأمير » على الموظف الصغير : من هى هذه « الأميرة الإسكندرانية » ؟ أليست « عديلة » التى تتزوج « يوسف » ؟(١) :

وثمة نقد اجتماعى شديد يوجهه صنوع من خلال تصرفات « مريم » وأقوالها ، إلى المغترين فى الشرق بمظاهر الحضارة الحديثة دون تعمق أو فهم :

وأما عن توفيق المؤلف فى إحكام التسلسل الدرامى وعن فنه فى الإضحاك وتنويع وسائل الفكاهة ، فلن يتاح لنا تفصيلهما دون نشر الحوار . حسبنا هنا أن نشير إلى اهتمامه – للمرة الأولى – بوصف « الديكور » وبعض الملابس فهو يحدد مكان « الملعب الأول » بأنه « ديوان بباب مدخل وبابين بالجهتين ، مفروش من أعظم المفروشات ، منظوم بكراسى جميلة وسفرة فى وسطه ، فى بيت الخواجا إبراهيم » . ويحدد هيئة « فيكتور » عند دخوله بهذه الألفاظ « بأظرف الملبوسات ، بعيون قزاز على منخاره ، وقطعة دقن طويلة تحت شفته ، وبرنيطة طويلة سوده فى يد » .

ثم ينبئنا نقاش الممثلين فى « موليير مصر وما يقاسيه » بأن « الرواية الجديدة » التى كانت الفرقة تتأهب لتقديمها

(١) ترجم يعقوب صنوع هذه المسرحية إلى الإيطالية بعنوان « الأرستقراطية السكندرية » . انظر :
L'Aristocratica Alessendrina, Le Caire, Jules Barbier, 1875.



الصفحة الأولى من المخطوطة

– بعد المسرحيات السابقة – « هى كوميدية البورصة المصرية ، كوميدية صغيرة ومعانيها بهية » . وهى أول مانطالعه فى الدفتر المخطوط .

وكما تخير المؤلف إطاراً لمسرحية « العليل » ضاحية حلوان التى أخذت تجتذب الناس فى تلك الأيام ، تخير « البورصة » إطاراً وعنوانا لمسرحيته هذه ، فقد كانت سوق الأوراق المالية قبلة أنظار العصر ، تهبط فيها الثروة على فقير وتتنكر لغنى ، لاسيا والمضاربات شديدة واقتصاد حكومة إسماعيل – من قرض إلى قرض – متقلب لاقرار له . وليست « البورصة » وحركاتها هى موضوع المسرحية الأصلى ، وإنما نحن بصدد قصة زواج أيضاً :

تجرى أحداث الفصل الأول « فى القهوة التى خارج البورصة » حيث يضطرب رجال المال والسماسرة ، على أثر ورود برقية لأحدهم تنبئ بقرض حكومى جديد يؤدى إلى صعود « البون » . ويحذر « البنكير سليم » أن يتورط فى عملية قد تكون وبالا عليه ، على حين يغامر برقم ضخم شاب يدعى « حليم » ، همه الجرى وراء المال . وسرعان ما يغريه المال فى صورة « ضوطة » الآنسة « لبيبة » بنت سليم ، فيوكل سمساره « أنطوان » بإنجاز هذه الصفقة – صفقة الزواج – لحسابه ! وعلى التوازى ، يقوم السمسار « يوسف » بطلب يد « لبيبة » لصديقه « يعقوب » الموظف بإحدى الشركات ، والذى يحب هذه الفتاة منذ سنة ولا ينظر فيها إلا لفضائلها . ويدعو الأب الخطيبين والسمسارين للغداء على مائدته فى اليوم التالى ، ولابنته أن تختار . غير أننا نراه فى الفصل الثانى – قبيل المأدبة – يحاول أن يقنع « لبيبة » بتفضيل « حليم » لأنه على حظ من ثراء :

لبيبة – طيب وإذا كان ما عجبنيش ، آخده بالنصب ؟

سليم – بالغصب لأ . فقط غلطانه فى عدم قبوله . أما عندى شورة

لبيبة – سمعنا شورتك .

سليم – الشورة إنى أخطبك عليه ، ونعمل معاه ست أشهر من الخطوبة للعرس ، إذا فى المسافة دى عجبك وحبيتيه ربنا يفرحكم ببعض ، وإن ماعجبكيش نكسر الخطوبة .

وتضطر الفتاة إلى قبول هذا الحل الوسط ، إلى حين تتمكن من الخلاص . ولن يطول انتظارها : فقد أعد « يوسف » السمسار « ملعوباً » يفسح المكان للعاشق النزيه . ولا يكاد الوالد يقرأ صيغة عقد الزواج الذى أعده حليم وسمساره ، ويبدى اعتراضه على ما جاء به من شروط مالية مجحفة ، حتى تصل برقية – يتلوها « يوسف » – تنبئ بنزول « البون » إلى الحضيض ، ومعنى ذلك أن « حليم » قد هلكت ثروته وأصبح من المفلسين المنبوذين . وعند ما ينطلق « حليم » وصاحبه إلى البورصة للتحقق من الخبر – وهو من تلفيق « يوسف » – يركع الحبيبان أمام « سليم » طالبين بركته على زواجهما ، وقد مال الآن إلى تفضيل « يعقوب » . ويوقعان على العقد . ويعود « حليم » بعد فوات الفرصة ، ليبوء بخيبته .

وفيما عدا من ورد ذكرهم ، تشتمل المسرحية على بعض الشخصيات الثانوية : « فرج : الخدام – بنى الجارسون – تريزا : لاونجية – جملة خواجات » . وينتهى كلٌّ من الفصلين بأغنية قصيرة تلخص مادار فيه .

* * *

ونصل فى ختام جولتنا إلى تلك المسرحية الطريفة « موليير مصر وما يقاسيه » . وهى ليست من المسرحيات العادية ذوات القصص والأحداث ، وإنما موضوعها

هو حياة هذا المسرح ، وأشخاصها هم ممثلو الفرقة وممثلاتها وخادمها ومديرها « جيمس صنوع » نفسه . إنها دعوة إلى النظر فيما يدور وراء الكواليس ، ومشاطرة الفنانين آمالهم وآلامهم . وتتألف من فصلين ، يجرى الأول « فى دار مترى » كبير الممثلين والثانى « فى التياترو العربى » بالأزبكية . ولا تتعدى خطوطها « الدرامية » ما يهدد كيان المسرح الناشئ — وقد بلغ عامه الثانى — من هذا الشجار الذى ينشب تارة بين المدير وخصومه من الصحفيين أو ذوى الأغراض ، وتارة بينه وبين هؤلاء الممثلين الذين يطالبون بأن « يعين لهم ماهيات » ، وتارة أخرى بين بعض الممثلين وبعض بدافع الغيرة والتنافس ، مما يحمل المدير اليائس إلى محاولة الانتحار — بأسلوب أبطال المآسى العنيفة — للتخلص من جميع هذه المنغصات التى تحف به وتلح عليه . ويهدأ المتمردون فى النهاية بعد أن يعدهم خيرا ، ويعدلون عن الإضراب ، ويستعدون لتمثيل مسرحيتهم الجديدة ، تضامنا مع رئيسهم المضحى ، وإكراما للجمهور الذى يشجعهم بثقته .

ولا شك فى أن هذه المسرحية كانت خير مقدمة تستهلّ بها الفرقة سهرتها . إنها بمثابة حفل تعارف . وبإشراك الجمهور فى نشاط الممثلين وأزماتهم ، عمد المؤلف إلى خلق جوّ من الألفة والإخاء بين المنصة والقاعة . وإلى جانب هذا الغرض المباشر ، ومن خلال تلك الدعاية الشخصية المليئة بردود « صنوع » على خصومه ، يمكننا اليوم أن نستخلص الكثير عن تاريخ نشأة الفرقة ، وعن مبادئ المؤلف ومذهبه فى الفن :

ومن التفاصيل التاريخية التى نقف عليها هنا أن « يعقوب » كان يعمل فى السنوات الثلاث السابقة بالتدريس فى « المهندسخانة » ، وعلى أثر إنشاء مسرحه العربى حاربه « الناظر المكار على باشا مبارك » وطرده من وظيفته ، كما حاربه « درانيت باشا رئيس الأوبرا والتياترو الفرنساوى » وقاوم مابذله من جهود لتحقيق المشروع . ولكن « صنوع » انتصر على كيدهما بصدق عزيمته ومثابرته ، واستطاع أن يقدم فرقته على "مسرح الخديوى الخاص" بـ « قصر النيل » ، وأن يفوز بإعانة قدرها مائة جنيه ، وأن يحصل على امتياز التمثيل بمسرح الأزبكية مجاناً . ولعل هذا النجاح هو الذى أثار طمع الممثلين ، فلم يكتفوا بإيراد شباك التذاكر كل ليلة ، بل طالبوا بمرتبات ثابتة أسوة بفنانى « الأوبرا والتياترو الفرنساوى » . ونعلم كذلك أن الشبان فى مصر أقبلوا سنة ١٨٧١ على احتراف التمثيل ، وإن لم يزل بعدُ من العسير إقناع بنات الطبقة الوسطى بالظهور على خشبة المسرح ، فلو قد أصرت الممثلتان « ليزة » و« ماتيلدة » على الإضراب ، لاضطر « صنوع » إلى الاستعانة بـ « جاريتين من البيض إياهم الجهالات ، اللى يقروا ويكتبوا ويحفظوا أصعب الروايات » .

وما دام أعضاء الفرقة قد اجتمعوا بالمؤلف لتسميع أدوارهم ، فإن الفرصة سانحة لإيراد مشاهد مختارة من مختلف المسرحيات ، يتبارى الممثلون والمثلات فى إلقائها وهكذا نستطيع أن نحصر العناوين التالية :

« لعبة راستور وشيخ البلد والقواص — لعبة حلوان والعليل والإميرة الإسكندرانية — لعبة الحشاش ولعبة البربرى وكوميدية البورصة المصرية — كوميدية الصداقة » .

وأهم ما لدينا من هذا الإحصاء — وقد عرفنا الآن مضمون المسرحيات المذكورة — أن نسجل آراء يعقوب صنوع فى فن المسرح ومبادئه ، ولا سيما المسرح الفكاهى الشعبى العربى الذى أبدعه . وليست للمؤلف فى ذلك فلسفة معقدة ، بل هى أفكار بسيطة تتضح انا من متابعة هذا الحوار بين اثنين من ممثلى الفرقة .

اسطفان — خد واقرا ده جرنال شهير باسكندرية . يذم ويطعن ويلعن التياترات العربية . لكونها عن أصول النحو خارجة . وروایاتها مكتوبة باللغة الدارجة .

مترى — واللى كتب الكلام ده هو مين ؟ يا هل ترى من أبناء الوطن أو من الأوروبيين ؟

اسطفان — إيطاليانى كاتب هذه الأقوال . كما وأن ايطاليانى ذات الجرنال .

مترى — عرفته يا عم . دا راجل بالهم . دا من رئيسنا جمس بالغيرة بيموت . وكلما علينا بيفوت . ويرانا فى لعبة جديدة بنعيد . عوض ما يقول لنا نهاركم سعيد . يقول لنا لعب الروايات دى الهلس عار . ما ينبسطوا منها لا كبار ولا صغار . فقلنا له ذات يوم ورينا رواياتك البديعة . فجاب لنا قطعة شنيعة . متنا من الضحك لما قريناها . وتانى يوم فى وجهه حدفناها . وقال إنه كاتبها بالنحوى بالقاف والنون . مثلا نحن يدخلون . ويلبس البنطالون . وانتو يشربون . ويركسون ويظحكون . وبعد ذلك كلنا ينطلقون .

اسطفان — دا راجل مجنون . فلا أحد يعتبر كلامه . ونحن ننجح وهو ما ينول مرامه .

مترى — احنا نقدر بكلمتين نجاوبه ونسد فه . ونخليه يهرب ويستخبى فى حجر أمه . الكوميدية تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس .

اسطفان — عفارم يا مترى كلامك زى الألماس .

مترى — فيا هل ترى العالم فى مخاطباتها تستعمل اللغة النحوية . أو اللغة الإصطلاحية ؟

اسطفان — المشايخ وأصحاب المعارف والفنون . عمرهم ما بيكلموا بعضهم بالقاف والنون .

فى هذا المشهد يردُّ «صنوع» على خصم له ، هو فى أكبر الظن محرر صحيفة « مستقبل مصر » التى كانت تصدر بالإيطالية (L'Avvenire d'Egitto) ، وقد هاجم المسرح العربى أكثر من مرة ، ورمى صاحبه بالابتذال والإسفاف لأنه يستخدم اللغة العامية [1] . ولصنوع عليه ردّان : ردٌّ منطقى وردٌّ جمالى . إنه أولا يعرّف مادة « الكوميدية » بالواقع الذى « يتأتى بين الناس » ، والناس فى حياتهم الراقعية يتكلمون العامية ولو كانوا من « المشايخ » والمثقفين . ثم يحاول أن يثبت أن للعامية طاقة جمالية ، ترشحها لأن تكون لغة أدب كاللغة الفصحى . ويقدم على ذلك دليلا مباشراً ، هو هذه المسرحية نفسها . فقد التزم فى كتابتها السجع — بل أعاد خلالها تدبيج المقطوعات المختارة من مسرحياته السابقة فى عبارات جديدة مسجوعة — لأن النثر الفنى المرصع بمثل قوافى الشعر كان فى عُرف

(١) راجع مقال السيدة چانيت تاجر المذكور آنفاً . ص ٢٠٦ .

أهل العصر المغرمين بالمقامات غاية ما يرقى إليه قلم الأديب ! وتلك تجربة طريفة ، استطاع فيها صنوع بمرونته أن يخضع الألفاظ للمعانى ، وأن يحتفظ للحوار بسرعته المعهودة . بل لعله أفاد من آليّة السجع فى التيسر على ذاكرة الممثلين من ناحية ، ومن ناحية أخرى فى صُنْع الفكاهة ، فالسجع فى نظرنا لغة أقرب للهزل منها للجد .

وواجب الأديب الذى يستوحى الواقع أن يسعى لإصلاح فساد الواقع . وبهذا الواجب يجهر صنوع فى رده شخصياً على ممثله المتخابث « حبيب » ، الذى يرجوه العودة إلى لون مسرحياته الأولى المقصورة على التلهية والغناء كى تتجنب الفرقة مغبة الدعوات الاجتماعية والوطنية .

— بالله عليك ما بقتش تكتب لنا روايات . تذكر فيها لفظة حرية وحب وطن ومحاربات . وإلا قل على التياترو العربى يا رحمن يا رحيم . والحدق يفهم بقى رجعنا للعبنا القديم .

— كلام غريب . يا سى حبيب . لكن كلام مليح . وفى محله صحيح . وإنما كل مؤسس تياترو ومنشئ روايات . ملزوم يتمم جميع الواجبات . والجبات معلومة عنده يا حبيب . وهى أن القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب(١).

وهكذا يعيد علينا يعقوب صنوع موقف « موليير » المأثور [2] ، ويردد بدوره حكمة الأقدمين فى «الكوميديا» (Castigat ridendo mores) ، ويسند — مثلهم — لمسرحه الضاحك وظيفة التهذيب . وإذا عبرنا عن هذه الفكرة بلغة الأدب الحديث ، قلنا إن يعقوب صنوع ينادى هنا « بالتزام » الفنان ، أى تقيده بخدمة « هدف » معلوم .

والحق أن « موليير مصر وما يقاسيه » مسرحية عامرة بالوقائع والأفكار والمشاكل ، خالية من التهريج والغناء والطرب . ولعل المؤلف قد فطن إلى قيمة ما تحويه من عرض لأعماله ومذهبه وجهاده الفنى ،

(١) « موليير مصر وما يقاسيه » ص ٢٤ .

(٢) راجع دفاع « موليير » عن مسرحيته « ترتوف » (Tartuffe) فى المقدمة التى كتبها سنة ١٦٦٩ .

فنشرها فى العام الذى توفى فيه ، وكأنه يريد أن يجعل منها وصيته التى تحدد التركة للخلف ، وتشرح مكانها ، وتعرِّف بأهم أجزائها .

* * *

هذه هى المسرحيات التى حصرناها . كم عددها ؟ إنها لا تبلغ اثنتين وثلاثين . ولا ينبغى أن نتعسف فى حساب العناوين التى رددها صنّوع وأصحابه لكى نقربها بأى حال إلى هذا الرقم الكبير[1]. ولا ينبغى كذلك أن نُدخل ضمن هذا التقدير بضع مسرحيات لصنوع بالإيطالية والفرنسية ترجمها عن مسرحياته العربية ، ولم يطبعها كلها . وإنما نستطيع أن نتخيل ما ينقصنا من هذا المجموع فى صورة قطع صغيرة من التمثيل الفردى أو ، كالثنائى «لعبة الحشاش» التى يؤديها ممثل واحد[2] — وهى فى الواقع جزء من «الضرتين» — وكهذا الحوار القصير الذى يشغل صفحة واحدة من الدفتر المخطوط (ص٣٥) عنوانها «السوّاح والحمّار»، وهو حوار خال من عنصر القصة ، يسخر فيه صنوع — مرة أخرى — من خصمه الأوروبى الذى ينعى عليه استخدام اللغة العامية .

ومهما يكن عدد المسرحيات ، فلن تنال بعد اليوم كثرتها أو قلتها من فضل هذا الرائد . إنها بين يدينا مادة خصبة مشرِّفة . ولقد رأينا أهم ماطالعت به فى حياتنا الفنية سنتى ١٨٧٠ و ١٨٧١ ، حين كانت البلاد تفتقر إلى مسرح قومى . رأينا كيف نشأ فى سطورها التمثيل عندنا ونما . ورأينا كيف تطورت موضوعاته ، من هزل هازل ، إلى هزل جادٍّ يرمى إلى التهذيب الخلقى ، وعلاج آفات المجتمع ، والدعوة إلى مزيد من العدل والوعى الوطنى . ولا أدل على أثر هذا المسرح الأول فى الرأى العام من قلق الخديوى إسماعيل وأعوانه ، وخوفهم من شره على سلطانهم ، ومبادرتهم إلى إسكات ذلك الصوت الجديد الجرىء .

وإذ ينبعث من قلب مخطوطة منسية هذا الصوت الذى أخمد منذ تسعين سنة ، نصغى إليه اليوم بما يستحق من انتباه . ولعلنا نستعيده فى لقاء قريب لنميز ما طرق به سمعنا من أصداء بعض المسارح الأوروبية ، وإن كان يرددها فى نبرات شخصية أصيلة ، مازلنا نعجب بها ونتأثر . ولسوف يعجب بها ويتأثر أبناء هذا الجيل عندما تذاع عليهم ، لأنها حديث عنهم وحديث لهم .



(١) الدكتور إبراهيم عبده يعد المسرحية الأولى ثلاث مرات ، مرة باسم «غزوة راس تور» — مترجماً كلمة conquête هنا بكلمة «غزوة» ! — ومرة باسم «غنائية باللغة العامية» من فصل واحد تضمنت كثيراً من الأغانى المعاصرة ، ومرة ثالثة باسم «راستو وشيخ البلد والقواص» . (انظر كتابه ص ٢١٤ أرقام ٧ ، ٨ ، ١٢) .

ولا شك فى أن العملية الحسابية العكسية — أى ضغط العناوين وتوحيد بعضها ، لا مطها وتجزئتها — أقرب إلى الحقيقة . فقد أثبتت لنا النصوص المخطوطة أن «الحشاش» جزء من «الضرتين» ، وأن «حلوان والعليل» مسرحية واحدة .

(٢) «موليير مصر وما يقاسيه» ص ٣٣ .

البساط الذى يكسو قاع البحر

بقلم الدكتور أنور عبد العليم

لقد سبق القول على صفحات «المجلة»[1] بأن قاع البحار والمحيطات وبخاصة فى الأغوار البعيدة ، تكتنفه جبال وهضاب وأخوار وأخاديد تحاكى مثيلاتها المعروفة على سطح اليابسة ، وقد كان ذلك مدعاة لاعتقاد البعض بأن ثمة قارة مغمورة فى عالم تحت الماء بالمحيط الأطلسى عرفت باسم قارة «أتلانتيس» ، نسجت حولها كثير من الروايات والأساطير ، منذ عهد الإغريق القدامى إلى يومنا هذا .

ولقد أثبتت الأبحاث العلمية الحديثة عن طريق مسح قاع المحيط الأطلسى بأجهزة الصدى على نطاق واسع أن لا وجود لمثل هذه القارة ، وإن أيدت الأبحاث قيام سلاسل من الجبال الشاهقة تمتد من الشمال إلى الجنوب فى عرض المحيطات الكبرى المعروفة ، وتفصلها إلى أحواض متسعة عميقة .

كما أيدت تلك الأبحاث أيضاً وجود مساحات منبسطة تمتد إلى آلاف الكيلومترات على أغوار تتراوح بين ٢٠٠٠ — ٦٠٠٠ متر تحت سطح البحر ، تغطيها طبقة من الرواسب الدقيقة كالتراب ، تراكمت على القاع بانتظام على مر الملايين من السنين ، بل منذ نشأت الحياة الأولى على هـذا الكوكب فى البحار والمحيطات القديمة . ولا تزال هذه العملية — عملية الترسيب — مستمرة حتى يومنا هذا ، وإلى أن تبدل الأرض غير الأرض والسموات . وكان من أثر ذلك أن اكتسى قاع البحر فى تلك الأحواض المنبسطة ببساط عريض سميك من الرواسب المختلفة الألوان والأشكال ، ترصعه هنا وهناك عقد من المنجنيز والكوبلت والمعادن الأخرى النفيسة .

ولقد استرعى أمر هذه الرواسب نظر علماء البحار فجدوا لدراستها وابتكار مختلف أنواع الأجهزة والوسائل لاستخراجها وقياس سمكها . وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية تمكن العلماء السويديون من استخراج قطاعات من هذه الرواسب من تحت قاع المحيط بلغ طولها نحو ٢٥ متراً ، وأعقبهم العلماء الروس الذين استخرجوا قطاعات مماثلة من تحت قاع البحر الأسود بلغ طولها ٣٠ متراً . بيد أن سمك هذه الرواسب ، أو هذا البساط ، يزيد فى الواقع على ذلك بكثير ، بل إنه قد يصل فى السمك إلى بضعة كيلومترات فى بعض المناطق .

ويرجع الفضـل فى ذلك التقدير إلى خبير المفرقعات السويدى الدكتور ڤيبل W. Weibul الذى كان يعمل بمصانع بوفورز المشهورة للمدافع الثقيلة ، وابتكر نوعاً من قنـابل الأعماق يستطيع المرء أن يتحكم فى تفجيرها وهى على أعماق تتراوح بين كيلومتر واحد وستة كيلومترات تحت سطح الماء . وهذه القنابل تحدث أصواتاً قوية ينعكس صداها من سطح قاع المحيط ، وكذلك من الطبقات الأخرى العميقة التى تحت هذا القاع .

وباستخدام الجهاز الخاص بقياس الذبذبات المعروف باسم «الأسيلوجراف» Oscillograph تمكن ڤيبل

(١) العدد ٤٩ الصادر من «المجلة» فى شهر يناير سنة ١٩٦١

من استقبال تلك الأصداء المختلفة المنبعثة من طبقات الرواسب العميقة ، ومن حساب سمك طبقات الرواسب المذكورة . وهى طريقة تشبه إلى حد كبير الطرق « السيزمولوجية » المستخدمة فى علم الطبيعة الأرضية للبحث عن البترول ودراسة خواص الصخور الأرضية .

ولقد تمكن الدكتور قبيل المذكور الذى رافق بعثة الكشف السويدية على السفينة « الباتروس » فى عام ١٩٤٨ من حساب الوقت الذى تراكمت خلاله طبقة من الرواسب الدقيقة المعروفة بالطمى الأحمر فى وسط المحيط الأطلسى سمكها نحو ٢٢ ألف قدم ، فوجد أنه لا يقل عن ٥٠٠ مليون سنة ! وذلك على فرض أن كل ثلث بوصة من هذه الرواسب يترسب فى فترة مقدارها نحو ١٠٠٠ سنة .

ولاشك أن مثل هذه الدراسات تلقى بصيصاً من الضوء على عمر الأرض نفسها ، وعلى الفترة التى انقضت منذ بدأت الحياة تدب على سطحها .

* * *

وتختلف مصادر هذه الرواسب العميقة اختلافاً كبيراً ، فمنها ما يعزى منشؤه إلى أصل أرضى كذرات التراب الدقيقة التى تذروها الرياح والعواصف من وسط القارات وتلقى بها إلى عرض المحيطات ؛ ومن بين هذه دقائق من الرمال الناعمة من وسط الصحراء الكبرى . ومنها ما يعزى أصله إلى الرماد البركانى الذى يندفع إلى طبقات الجو العليا بقوة القذيفة كنتيجة لثورات البراكين الأرضية ثم يرسب بعد ذلك على القاع . ويجب ألا نغفل أيضاً ما تحمله الأنهار من دقائق الطمى والغرين كل عام وتلقى به على قاع المحيط وبخاصة فى المناطق البحرية القريبة من مصاب الأنهار .

وبين هذه الرواسب أيضاً توجد مواد غريبة لا تمت بصلة إلى كوكبنا المعروف إطلاقاً ، وإنما مصدرها من الفضاء الخارجى للكون ، ومن ذلك التراب الكونى المنتشر بين الكواكب ، وقطع متناثرة من الشهب والنيازك المحترقة حال اصطدامها بالغلاف الجوى المحيط بالأرض .

ومن عجيب أمر هذه الرواسب العميقة أيضاً وجود قطع من الجلاميد والأحجار وبقايا تكوينات أرضية وذلك فى عرض المحيطات على القاع . ولقد حار العلماء فى التعرف على مصدرها طويلا إلى أن ثبت أنها تنتقل إلى تلك القاع فى عرض المحيطات على بعد آلاف الأميال من الأرض ، محمولة على جبال الجليد الطافية التى تأتى من المناطق القطبية ، ولا تلبث أن تذوب عند اقترابها من العروض المدارية فتلقى بما على سطحها من رواسب أرضية إلى قاع المحيط .

وتعتبر المواد التى ذكرناها من رمال وذرات ترابية وحجارة ورماد بركانى من المواد التى يطلق عليها اسم المواد غير العضوية ، وذلك لأن أصلها لا يمت للكائنات الحية بصلة .

بيد أن هناك أيضاً على قاع المحيط مواد أخرى من أصل عضوى هى عبارة عن هياكل ميكروسكوبية للأحياء الدقيقة التى تعيش هائمة فى الطبقات العليا للبحار والتى يطلق عليها اسم البلانكتون ، وعند موت هذه الكائنات تتساقط هذه الهياكل كالمطر على القاع .

ولما كانت جميع الطبقات العليا للبحار والمحيطات تعج بآلاف الآلاف من الملايين من هذه الكائنات التى تنقسم وتتكاثر بسرعة مذهلة ، فلا عجب إذا شبهنا سقوط هياكلها إلى القاع العميق بالمطر المنهمر الذى لا ينقطع سيله ليل نهار على الدوام . وإن الفاحص لعينات هذه الرواسب العضوية تحت المجهر أو بالتحليل الكيماوى ليجدها تنتمى فى تركيب مادتها

إلى السليكا (التى تشبه المادة المكونة لقطع الزلط والرمال) أو إلى المادة المكونة للطباشير والجير وهى المعروفة بكربونات الكالسيوم. وتستخلص الأحياء التى تبنى هذه الهياكل تلك المواد أثناء حياتها من ماء البحر. وعند الموت تذوب المادة العضوية للكائن الحى وتتحلل، ويبقى الهيكل الصلب نفسه.

ويلاحظ أن الهياكل المكونة من مادة السليكا أبقى أثراً وأقوى على مقاومة عوامل البلى والذوبان، على النقيض من الهياكل المكونة من كربونات الجير التى تؤثر عليها العوامل الكيميائية فى البحر وتغير من ملامحها فى أغلب الأحوال. وبسبب تلك القدرة على مقاومة عوامل البلى فى البحر نجد أن الهياكل المكونة من السليكا تكون أكثر انتشاراً وتوزيعاً فى الأعماق البعيدة التى تزيد على أربعة آلاف متر تحت سطح الماء، وذلك بالنظر إلى أنها خلال تلك الرحلة الطويلة التى تقطعها أثناء سقوطها من الطبقات العليا للماء حتى تصل إلى القاع قلما تتأثر أو تبلى. أما الهياكل المكونة من مواد كلسية (كربونات الكالسيوم) فيذوب جزء كبير منها إذا زاد العمق عن أربعة آلاف متر، ولذا فهى أكثر انتشاراً على أعماق تتراوح بين ألف وأربعة آلاف متر، وقلما توجد على أعمق من ذلك.

وتُسْهِم طوائف مختلفة من الأحياء الدقيقة فى البحر فى بناء تلك الهياكل المتقدمة الذكر، سواء أكانت من مادة السليكا أم من كربونات الكالسيوم. أما تلك المكونة من السليكا فأشهرها الدياتومات وهى أحياء وحيدة الخلية من أصل نباتى تكوّن الجانب الأكبر من البلانكتون النباتى المعروف باسم الفيتوبلانكتون. وهذه تفضل بوجه عام المعيشة فى المياه الباردة وهى أكثر ما تكون انتشاراً فى المياه المحيطة بالقارة القطبية الجنوبية، حيث تحيل المنطقة المذكورة إلى مرعى خصيب تعيش فيه الحيتان وطائفة أخرى من الأسماك الهامة. وتغطى الرواسب الدياتومية التى يطلق عليها أحياناً اسم «الطمى الدياتومى» مساحة قدرها نحو ١٢ مليون ميل مربع من قاع البحار والمحيطات.

* * *

ومن الأحياء الدقيقة الأخرى التى تبنى لنفسها هيكلا من السليكا تلك الفصيلة من الحيوانات الأولية (البروتوزوا) التى تنتمى إلى البلانكتون الحيوانى وتعرف باسم «الراديولاريا». ويكوّن الحيوان منها لنفسه هيكلا يحميه على هيئة عصا دقيقة أو أقراص من مادة السليكا المتقدم ذكرها.

أما الأحياء التى تبنى لنفسها هياكل من مادة جيرية فأشهرها تلك الفصيلة من الحيوانات الأولية أيضاً التى تعيش فى المياه السطحية ويطلق عليها اسم المنخربات أو «الفوراميات» Foraminifera وذلك بالنظر إلى أن الحيوان الواحد منها — وهو وحيد الخلية — يبنى لنفسه هيكلا دقيقاً من حجرات من مادة الجير مثقوبة الجدران ليخرج منها البروتوبلازم أو المادة الحية للحيوان نفسه أثناء حياته. وأشهر أنواع هذه الفصيلة النوع المعروف باسم الجلوبجرينا Globigerina، وهو نوع واسع الانتشار فى البحار المدارية.

وتفضل المنخربات بصفة عامة — وعلى النقيض من الدياتومات — المعيشة فى المياه الدافئة. وتغطى هذه الرواسب مساحة قدرها نحو ٥٠ مليون ميل مربع من قاع البحار والمحيطات.

وإذا ما علمنا أن الدياتومات بصفة عامة تفضل المعيشة فى المياه الباردة، وأن المنخربات تفضل المعيشة فى المياه الدافئة، فقد توفر لنا دليل من الأدلة القاطعة على دراسة المناخ القديم الذى تعاقب على وجه الأرض.

فلو أننا استخرجنا من قاع المحيط قطاعات طولها
و ٢٠ متراً من الرواسب المتراكمة ووجدنا فى هذه
نطاعات — كما وجد العلماء بالفعل — طبقات منتظمة
تعاقبة بعضهـا فوق بعض من الرواسب الدياتومية
رواسب الكلسية — لكان ذلك خير دليل على أن
ك المنطقة من البحر مرّت بفترات برودة ودفء
عاقبة ، وأنّى يتأتى ذلك إذا لم يكن الجو المحيط بالبحر
سه قد تعاقبت عليه مثل هذه المناخات ؟

ولو عرفنا السرعة التى تترسب بها هذه الهياكل
الأعماق البعيدة لأمكننا من معرفة سمك الطبقات
ـيد الوقت الذى ترسبت فيه على درجة كبيرة من
قة ، وقد أجريت محاولات ناجحة فى هذا السبيل
ق الإشارة إليها .

* * *

ولو ذهبنا إلى الأعماق البعيدة جداً التى تنوف على
: آلاف متر تحت سطح البحر لوجدنا على قاع
ط نوعاً آخر من الطمى الدقيق ، يحاكى لونه لون
شيكولاتة » يسمى بالطمى الأحمر . وحبيبات هذا
ى دقيقة جداً يبلغ قطرها نحو جزء من عشرة
اف جزء من المليمتر ويغطى مساحة من قاع المحيط
تقل عن ٤٠ مليون ميل مربع .

ولقد حار العلماء زمناً طويلا فى أمر هذا الطمى
حمر ومنشئه . فهو لا ينتمى للرواسب العضوية ،
احتــوى تركيبه على مواد مختلفة ، منها مواد
أصل بركانى ومواد معدنية ؛ وتكثر فيه مركبات
يد والمنجنيز . وأحياناً يوجد به أسنان سمك
ى وعظمة الأذن للحيتان . بيد أن ما يسترعى النظر
ا وجود عقد المنجنيز بكثرة فى هذا الطمى الأحمر .
، عبارة عن تجمعات من أيدروكسيد الحديد
وكسيد المنجنيز مترسبة حول نواة صلبة قد تكون
إحدى أسنان سمك القرش أو قطعة من المواد البركانية ،
وتنمو هذه العقد المنجنيزية ببطء شديد وتتراوح فى
الحجم بين حبات المسبحة وقبضة اليد أو البرتقالة .

* * *

وفيما يلى نسبة توزيع الرواسب المتقدم ذكرها على
قيعان المحيطات الثلاثة الكبيرة :

نوع الرواسب	المحيط الهندى	المحيط الهادى	المحيط الأطلسى
رواسب كلسية	٥٤ر٣ ٪	٣٦ر٢ ٪	٦٧ر٥ ٪
رواسب من السليكا	٢٠ر٤ ٪	١٤ر٧ ٪	٦ر٧ ٪
رواسب الطمى الأحمر	٢٥ر٣ ٪	٤٩ر١ ٪	٢٥ر٨ ٪
	١٠٠	١٠٠	١٠٠

ويثير حساب سرعة ترسيب هذه الرواسب على
قاع المحيط مشكلة قائمة بذاتها ، وذلك لتداخل عوامل
مختلفة يجب أخذها فى الحسبان ، منها مقدار انضغاط
حبيبات طبقة الرواسب العميقة وقت استخراجها ،
وأثر الحيوانات التى تعيش على القاع وما إلى ذلك .
وقد سبق أن قلنا إن البعثة السويدية افترضت سرعة
قدرها نحو ثلث البوصة لكل ألف من السنين لترسيب
الطمى الأحمر فى المحيط الأطلسى .

أما بالنسبة لرواسب الجلوبجرينا الكلسية فتتراوح
سرعة ترسبها بين ١٦٠ سـنة فى شمال الأطلسى إلى
١٠١٣ سنة فى جنوبه لكل سنتيمتر طولى واحد من
هذه الرواسب . وتختلف هذه التقديرات باختلاف
المناطق والأجهزة المستعملة فى أخذ العينات وفى طريقة
الحساب نفسها .

ومهما يكن من شىء فقد وضح مما تقدم أن قاع
البحار والمحيطات العميقة يكتسى ببساط من الرواسب
قد يصل سمكه إلى بضعة كيلومترات محمولة فوق
طبقة الصخور الجرانيتية الأولى التى تكون القاع الأصلى
القديم للمحيطات .

رحلات أخرى فى الأدب الحديث

بقلم الآنسة هدى حبيشة

تكلمنا فى مقال سابق[1] عن الرحلة واتخاذها رمزاً لفكرة البحث ، ولقد اقتصرنا فيه على نماذج من القصص الذى يدور حول فكرة البحث على النفس الإنسانية وخباياها . ولكن صورتنا عن الأدب الحديث وعن فكرة البحث فيه لا تكتمل لو أننا توقفنا عند هذا الجزء من الحديث ، فكتّاب القرن العشرين أكثر تنوعاً من أن يقتصروا على لون واحد من البحث . ولعل البحث الذى يلى البحث النفسى أهمية فى أدب القرن العشرين هو البحث الدينى . فهذا القرن الذى نعيش فيه يكاد يكون أكثر القرون اهتماماً بالدين بعد القرون الوسطى وإن اختلفت الروح الباعثة على هذا التدين .

لقد استطاع الفكر الأوروبى فى القرنين الماضيين إلى حدّ ما أن يتجاهل المشكلة الدينية بوضعها فى جانب من جوانب الحياة ، وعاش الناس بقية حياتهم دون أن يؤثر فيهم الدين . فالذهاب إلى الكنيسة شىء ، والسلب والنهب التجارى والاستغلال بجميع صوره شىء آخر لا شأن لهذا بذاك . ولكن الإنسان المفكر لا يمكنه أن يغمض عينيه على هذه الصورة إلى الأبد ، ولعل الحربين العالميتين من أهم العوامل التى دفعت بالكتّاب إلى إعادة النظر فى صلة الدين بالحياة .

خرج الشباب إلى الحرب وقلوبهم عامرة بالمُثُل العليا يدافعون عن الحرية وعن الوطن إلى آخر ذلك من القيم ، ولكن حقيقة الحروب المروّعة صدمتهم فرأوا أن الحرب على حد تعبير الشاعر الإنجليزى ولفرد أوون Owen الذى راح ضحية الحرب العالمية الأولى : « بؤس وقذارة » .

لقد اضطرُّوا إلى القتل والنهب وعرفوا الشجاعة والخوف ، وانهارت نقط ويلسن الأربع عشرة ، وعادوا وقد فقدوا إيمانهم بالمُثُل المجردة ؛ كالشجاعة والتضحية والوعود الجميلة ، ووقفوا يواجهون العالم بلا قيم . وجدوا أنفسهم — كما قالت عنهم جرترود شتين Gertrude Stein « الجيل الضائع » . وفى وسط هذا الضياع أخذ هذا الجيل يبحث عن شىء يؤمن به . لقد جعلته الحرب يفقد إيمانه بقواده وبنفسه وبالعلم ، ولم يبق أمامه إلا الله ، فأخذ يتحسس طريقه باحثاً عن تلك القيم التى عاش بها الناس القرون الكاملة وأخذ يبحث عن الله . وكان صدى ذلك هو رجوع كثير من شعراء فرنسا وإنجلترا وأمريكا على السواء إلى حظيرة الدين ، ونذكر على سبيل المثال ت . س إليوت وأودن وكلوديل وغيرهم كثيرون .

وكان من الطبيعى والحال الفكرية والروحية كذلك ، أن يكثر التعبير عن هذا القلق الروحى والبحث عن الإيمـــان الضائع ، كما كان من الطبيعى أن تستعمل الرحلة رمزاً لهذا البحث . فكما قلنا ، فى مجال سابق ، إن استعمال الرحلة رمزاً للبحث عن خلاص النفس فكرة قديمة عرفها الأدب منذ قرون ، ولعل أشهر رحلة من

(١) العدد ٤٤ (أغسطس سنة ١٩٦٠) من « المجلة » .

رحلات أخرى في الأدب الحديث

بقلم الآنسة هدى حبيشة

تكلمنا فى مقال سابق[1] عن الرحلة واتخاذها رمزاً لفكرة البحث ، ولقد اقتصرنا فيه على نماذج من القصص الذى يدور حول فكرة البحث على النفس الإنسانية وخباياها . ولكن صورتنا عن الأدب الحديث وعن فكرة البحث فيه لا تكتمل لو أننا توقفنا عند هذا الجزء من الحديث ، فكتّاب القرن العشرين أكثر تنوعاً من أن يقتصروا على لون واحد من البحث . ولعل البحث الذى يلى البحث النفسى أهمية فى أدب القرن العشرين هو البحث الدينى . فهذا القرن الذى نعيش فيه يكاد يكون أكثر القرون اهتماماً بالدين بعد القرون الوسطى وإن اختلفت الروح الباعثة على هذا التدين .

لقد استطاع الفكر الأوروبى فى القرنين الماضيين إلى حدّ ما أن يتجاهل المشكلة الدينية بوضعها فى جانب من جوانب الحياة ، وعاش الناس بقية حياتهم دون أن يؤثر فيهم الدين . فالذهاب إلى الكنيسة شىء ، والسلب والنهب التجارى والاستغلال بجميع صوره شىء آخر لا شأن لهذا بذاك . ولكن الإنسان المفكر لا يمكنه أن يغمض عينيه على هذه الصورة إلى الأبد ، ولعل الحربين العالميتين من أهم العوامل التى دفعت بالكتّاب إلى إعادة النظر فى صلة الدين بالحياة .

خرج الشباب إلى الحرب وقلوبهم عامرة بالمثُل العليا يدافعون عن الحرية وعن الوطن إلى آخر ذلك من القيم ، ولكن حقيقة الحروب المروّعة صدمتهم فرأوا أن الحرب على حد تعبير الشاعر الإنجليزى ولفرد أوون Owen الذى راح ضحية الحرب العالمية الأولى : « بؤس وقذارة » .

لقد اضطرّوا إلى القتل والنهب وعرفوا الشجاعة والخوف ، وانهارت نقط ويلسن الأربع عشرة ، وعادوا وقد فقدوا إيمانهم بالمثُل المجردة ؛ كالشجاعة والتضحية والوعود الجميلة ، ووقفوا يواجهون العالم بلا قيم . وجدوا أنفسهم — كما قالت عنهم جرترود شتين Gertrude Stein « الجيل الضائع » . وفى وسط هذا الضياع أخذ هذا الجيل يبحث عن شىء يؤمن به . لقد جعلته الحرب يفقد إيمانه بقواده وبنفسه وبالعلم ، ولم يبق أمامه إلا الله ، فأخذ يتحسس طريقه باحثاً عن تلك القيم التى عاش بها الناس القرون الكاملة وأخذ يبحث عن الله . وكان صدى ذلك هو رجوع كثير من شعراء فرنسا وإنجلترا وأمريكا على السواء إلى حظيرة الدين ، ونذكر على سبيل المثال ت . س إليوت وأودن وكلوديل وغيرهم كثيرون .

وكان من الطبيعى والحال الفكرية والروحية كذلك ، أن يكثر التعبير عن هذا القلق الروحى والبحث عن الإيمـان الضائع ، كما كان من الطبيعى أن تستعمل الرحلة رمزاً لهذا البحث . فكما قلنا ، فى مجال سابق ، إن استعمال الرحلة رمزاً للبحث عن خلاص النفس فكرة قديمة عرفها الأدب منذ قرون ، ولعل أشهر رحلة من

---

(١) العدد ٤٤ (أغسطس سنة ١٩٦٠) من « المجلة » .

هذا النوع هى رحلة دانتى عبْر الجحيم ، ورحلة الحاج[1] عبْر الحياة .

وطبيعى أن تختلف تفاصيل الرحلة فى الأدب الحديث عما كانت عليه فى الآداب القديمة ، فالرحلة عند دانتى وعند بانيان Bunyan محدودة المعالم ، والطرق الموصلة إلى نهايتها ، طرق يعرفها المسافر وذلك للإيمان المطلق ، وعدم تناقض الفكر الروحى فى تلك العصور[2] .

أما بالنسبة للكتّاب المحْدثين وما يعبرون عنه من قلق وبلبلة أفكار ، فالرحلة معالمها مطموسة ، والطريق — إن وُجدت — لا يستطيع المسافر أن يتعرّف عليها ؛ فرجل القرن العشرين تائه قد ضل الطريق . والصفة التى تتسم بها رحلته هى التيه ، ومشكلته هى أن يجد طريق الصواب ، لا أن يثبت العزم فلا تغريه مغريات الحياة عن طريق الصواب . فالتعبير فى أدب القرن العشرين هو تعبير عن الضياع .

ومن أهم من استعمل فكرة السفر رمزاً للبحث الدينى الحديث هو الشاعر أودن W.H. Auden الإنجليزى الأصل الأمريكى الموطن . كتب سلسلة قصائد متتابعة Sonnet Sequence[3] أطلق عليها اسم « البحث » : وهذه القصائد تقليد قديم عرفه الأدب عند دانتى وبترارك وسبنسر وشكسبير ، بل عند كل من نظم الشعر من كتّاب عصر الملكة اليزابيث الأولى .

والجديد فى شعر «أودن» هو استعمال هذا القالب للتعبير عن البحث الدينى .



أودن

يخرج المسافرون بلا وجهة معيّنة من باب مجهول ، ولكن سرعان ما تحدد الإشاعات الرمزية للقصائد معنى الرحلة . إن القصيدة الأولى تسمى « الباب » ؛ وفى هذه القصيدة يصف الشاعر هذا الباب بصفات عدّة تحوطه بهالة من الغموض وبإشعاعات رمزية تساعدنا على تفهم معناه الرمزى . فهو باب يخرج منه

مستقبل الفقراء والألغاز
الفلاحون والحكام
... ...
باب تتطلع إليه نظرات الكبراء عند الغسق شفقة من

(١) Pilgrim's Progrss للكاتب Bunyan (بانيان)

(٢) أنظر بيزل ويلى Basil Willey فى كتابه « الفكر فى القرن السابع عشر » حيث يقول : « نحن نسأل الأسئلة نفسها ولكنا نختلف عن توماس اكويناس Acquinas إذ ليس لدينا جواب واحد واضح » ص ٢٤ .

(٣) عبارة عن سلسلة من القصائد الصغيرة تحكى قصة غرام الشاعر فى الأغلب وإن كان دانتى وبترارك حملاها معانى روحية . ولم يستعمل السلسلة فى معنى دينى صريح أحد قبل أودين غير دون Donne الشاعر الإنجليزى وكان ذلك فى القرن السابع عشر .

هذا النوع هى رحلة دانتى عبْر الجحيم، ورحلة الحاج[1] عبْر الحياة .

وطبيعى أن تختلف تفاصيل الرحلة فى الأدب الحديث عما كانت عليه فى الآداب القديمة ، فالرحلة عند دانتى وعند بانيان Bunyan محدودة المعالم ، والطرق الموصلة إلى نهايتها ، طرق يعرفها المسافر وذلك للإيمان المطلق ، وعدم تناقض الفكر الروحى فى تلك العصور[2] .

أما بالنسبة للكتّاب المحْدثين وما يعبرون عنه من قلق وبلبلة أفكار ، فالرحلة معالمها مطموسة ، والطريق — إن وُجدت — لايستطيع المسافر أن يتعرّف عليها ؛ فرجل القرن العشرين تائه قد ضل الطريق . والصفة التى تتسم بها رحلته هى التيه ، ومشكلته هى أن يجد طريق الصواب ، لا أن يثبت العزم فلا تغريه مغريات الحياة عن طريق الصواب . فالتعبير فى أدب القرن العشرين هو تعبير عن الضياع .

ومن أهم من استعمل فكرة السفر رمزاً للبحث الدينى الحديث هو الشاعر أودن W.H. Auden الإنجليزى الأصل الأمريكى الموطن . كتب سلسلة قصائد متتابعة Sonnet Sequence[3] أطلق عليها اسم « البحث » : وهذه القصائد تقليد قديم عرفه الأدب عند دانتى وبترارك وسبنسر وشكسبير ، بل عند كل من نظم الشعر من كتّاب عصر الملكة اليزابيث الأولى .

والجديد فى شعر «أودن» هو استعمال هذا القالب للتعبير عن البحث الدينى .



أودن

يخرج المسافرون بلا وجهة معيّنة من باب مجهول ، ولكن سرعان ما تحدد الإشاعات الرمزية للقصائد معنى الرحلة . إن القصيدة الأولى تسمى « الباب » ؛ وفى هذه القصيدة يصف الشاعر هذا الباب بصفات عدّة تحوطه بهالة من الغموض وبإشعاعات رمزية تساعدنا على تفهم معناه الرمزى . فهو باب يخرج منه

مستقبل الفقراء والألغاز
الفلاحون والحكام
... ...
باب تتطلع إليه نظرات الكبراء عند الغسق شفقة من

---

(١) Pilgrim's Progrss للكاتب Bunyan (بانيان)

(٢) أنظر بيزل ويلى Basil Willey فى كتابه « الفكر فى القرن السابع عشر » حيث يقول : « نحن نسأل الأسئلة نفسها ولكنا نختلف عن توماس اكويناس Acquinas إذ ليس لدينا جواب واحد واضح » ص ٢٤ .

(٣) عبارة عن سلسلة من القصائد الصغيرة تحكى قصة غرام الشاعر فى الأغلب وإن كان دانتى وبترارك حملاها معانى روحية . ولم يستعمل السلسلة فى معنى دينى صريح أحد قبل أودين غير دون Donne الشاعر الإنجليزى وكان ذلك فى القرن السابع عشر .

يتشبث فى رعب بما هرب إليه
كالطفل العليل

أما غيره فيطلب الشهرة الأدبية ، وما أن يقول ثلاثة أبيـات حتى تهرع روحه ، وترتمى بين «أحضان الجامعات» وتنهار . وهرب غيره إلى «الإغراء الثالث» وهو الفلسفة ، فتنسيه هذه عن دينه وتقنعه أن المسيحية لا تنفع .

إن حب الإنسان لأخيه يزيد من الفوضى القائمة
إن أغنية الشفقة والرحمة
رجس من عمل الشيطان .
ويذيع صيته ولكنه يرى فى المنام
إنساناً يتمثل فى صورته ذا وجه مشوه
يبكى ويصرخ ،
يا ويلاه ...

ويتخذ بعضهم طريق العلم ، ولكن العلماء يحطمون أنفسهم بأنفسهم ؛ وآخرون يرتادون المخاطر لمجرد المخاطرة ظانين أنهم بإتيانهم ما لم يستطعه الإنسـان يصبحون فى مصاف الإله . بل إن الرجل العادىّ قد ضلّ الطريق هو الآخر حين ترك الأرض الطيّبة ليحصل على شهادة تؤهله ، وكأنه من غيرها لن يصل إلى الله ، فإذا به يضلُّ فى صحراء الحياة

ونظر إلى الأرض
فرأى خيال رجل عادى
يحاول أن يكون فذاً
ففر هارباً

ثم إن هناك هؤلاء الذين يعرفون «الطريق» . لقد عمّ العلم ، وعرف الكل أن «على المسافر أن يختار الحصان العجوز» وأن يبحث عن مسكن يعطف عليه . وفى هذه الشروط يستعمل «أودن» شروط «الحواديت» القديمة مرة أخرى ، وهى صفة يتصف بها أدب «أودن» عموماً . فهو يرجع بنا إلى مصدر الرمز بتذكيرنا بالأدب الشعبى . يحفظ المسافرون الشروط إذن .

كل يظن أنه يستطيع — إن أراد —
أن يجد الطريق إلى المعبد
عبر الأرض البور

ولكنهم نسوا أن ما لديهم من معلومات تأتيهم ممن لم يجدوا الطريق .

حتى المحظوظ فى يومنا هذا لا يؤمن بحظه فيفوته الطريق . ففى الأدب الشعبى ، نجد أن الابن الأصغر الذى يفلح فيما فشل فيه أخواه إنما يفلح لأنه محظوظ . وإذا نقلنا هذا الرمز إلى الدين رأينا أن المحظوظ يقابله هذا الذى اصطفاه الله — ولكن حتى هؤلاء قد عميت قلوبهم لأنهم فقدوا إيمانهم فتفوتهم الفرصة .

ألا يصل إلى الحديقة أحد إذن ؟ — هناك من اقترب منها وهم «المخاطرون» — هم هؤلاء المعذبون الذين يرفضون أن يهربوا من المشكلة أو يكفوا عن البحث . فهم يعبرون عن ضياعهم — ولكن حتى هؤلاء أصبح تعبيرهم فناً وملجأ زائفاً للملايين ، وأصبح الناس يبحثون «فى هذه المياه» عن الجمال لا عن الخلاص .

أما المياه فهى تتمنى أن تسمع السؤال الصحيح
حتى تجيبنا الجواب الذى يدلنا على الطريق
ولكن
الحديقة محوطة بأسوار
وداخل الأسوار تتفتح الطرق ، ولكن

هناك داخل الأسوار نجد الدائرة الكاملة ، ويتم الوفاق بين الروح والجسد . هناك يحطُّ كل مسافر رحاله و «تنتهى الرحلة» . ولكن يجب ألا ننسى أن القصيدة السابقة تنتهى بكلمة «لكن» . فبالرغم من اقترابهم من الحديقة فهى محوطة بأسوار .

ونلاحظ أن رمز الحديقة والأرض البور والماء والدائرة ، كلها رموز دينية تقليدية . الحديقة التى لا تضارب فيها مطلقاً والتى تلتقى فيها المتناقضات رمز للجنة ولا شك . هناك توجد الدائرة ، هذا الرمز القديم للهدوء المطلق وللانهائية — فالدائرة ليس بها زوايا أو انثناء عنيف — إنها الخط الذى لا نهاية له ولا بداية . والرحلة عبر

يتشبث فى رعب بما هرب إليه
كالطفل العليل

أما غيره فيطلب الشهرة الأدبية ، وما أن يقول ثلاثة أبيـات حتى تهرع روحه ، وترتمى بين «أحضان الجامعات» وتنهار . وهرب غيره إلى «الإغراء الثالث» وهو الفلسفة ، فتنسيه هذه عن دينه وتقنعه أن المسيحية لا تنفع .

إن حب الإنسان لأخيه يزيد من الفوضى القائمة
إن أغنية الشفقة والرحمة
رجس من عمل الشيطان .
ويذيع صيته ولكنه يرى فى المنام
إنساناً يتمثل فى صورته ذا وجه مشوه
يبكى ويصرخ ،
يا ويلاه ...

ويتخذ بعضهم طريق العلم ، ولكن العلماء يحطمون أنفسهم بأنفسهم ؛ وآخرون يرتادون المخاطر لمجرد المخاطرة ظانين أنهم بإتيانهم ما لم يستطعه الإنسان يصبحون فى مصاف الإله . بل إن الرجل العادى قد ضل الطريق هو الآخر حين ترك الأرض الطيبة ليحصل على شهادة تؤهله ، وكأنه من غيرها لن يصل إلى الله ، فإذا به يضل فى صحراء الحياة

ونظر إلى الأرض
فرأى خيال رجل عادى
يحاول أن يكون فذاً
ففر هارباً

ثم إن هناك هؤلاء الذين يعرفون «الطريق» . لقد عم العلم ، وعرف الكل أن «على المسافر أن يختار الحصان العجوز» وأن يبحث عن مسكن يعطف عليه . وفى هذه الشروط يستعمل «أودن» شروط «الحواديت» القديمة مرة أخرى ، وهى صفة يتصف بها أدب «أودن» عموماً . فهو يرجع بنا إلى مصدر الرمز بتذكيرنا بالأدب الشعبى . يحفظ المسافرون الشروط إذن .

كل يظن أنه يستطيع — إن أراد —
أن يجد الطريق إلى المعبد
عبر الأرض البور

ولكنهم نسوا أن ما لديهم من معلومات تأتيهم ممن لم يجدوا الطريق .

حتى المحظوظ فى يومنا هذا لا يؤمن بحظه فيفوته الطريق . ففى الأدب الشعبى ، نجد أن الابن الأصغر الذى يفلح فيما فشل فيه أخواه إنما يفلح لأنه محظوظ . وإذا نقلنا هذا الرمز إلى الدين رأينا أن المحظوظ يقابله هذا الذى اصطفاه الله — ولكن حتى هؤلاء قد عميت قلوبهم لأنهم فقدوا إيمانهم فتفوتهم الفرصة .

ألا يصل إلى الحديقة أحد إذن ؟ — هناك من اقترب منها وهم «المخاطرون» — هم هؤلاء المعذبون الذين يرفضون أن يهربوا من المشكلة أو يكفوا عن البحث . فهم يعبرون عن ضياعهم — ولكن حتى هؤلاء أصبح تعبيرهم فناً وملجأ زائفاً للملايين ، وأصبح الناس يبحثون «فى هذه المياه» عن الجمال لا عن الخلاص .

أما المياه فهى تتمنى أن تسمع السؤال الصحيح
حتى تجيبنا الجواب الذى يدلنا على الطريق
ولكن
الحديقة محوطة بأسوار
وداخل الأسوار تتفتح الطرق ، ولكن

هناك داخل الأسوار نجد الدائرة الكاملة ، ويتم الوفاق بين الروح والجسد . هناك يحط كل مسافر رحاله و «تنتهى الرحلة» . ولكن يجب ألا ننسى أن القصيدة السابقة تنتهى بكلمة «لكن» . فبالرغم من اقترابهم من الحديقة فهى محوطة بأسوار .

ونلاحظ أن رمز الحديقة والأرض البور والماء والدائرة ، كلها رموز دينية تقليدية . الحديقة التى لا تضارب فيها مطلقاً والتى تلتقى فيها المتناقضات رمز للجنة ولا شك . هناك توجد الدائرة ، هذا الرمز القديم للهدوء المطلق وللانهائية — فالدائرة ليس بها زوايا أو انثناء عنيف — إنها الخط الذى لا نهاية له ولا بداية . والرحلة عبر

الأرض البور (١) تقابلها رحلة دانتى فى الجحيم . إنها رحلة الروح فى الظلام كما سماها القديس حنا . ولكن أودن يختلف عن دانتى ، إذ أن مسافراً ما لم يدخل الحديقة . فعقيدته الدينيـة تختلف اختلافاً بيناً عن القديس حنا وعن دانتى . إنه أحد أتباع كيركجورد Kierkgaard الفيلسوف الدانمركى ، والإنسان فى نظر هذا الفيلسوف لا يمكنه أن يصل إلى الراحة النفسية التى يرمز لها بدخول الحديقة ، إنه لن يستطيع أبداً أن يصل إلى الإيمان المطلق التام ، فقد نما عقله حتى أصبح من المستحيل على المرء أن يوقف عملية التفكير المنطقى . ولما كان الدين لا يقوم على المنطق ، فالصراع دائم بين الاثنين فى روح الفرد . إن هذه الفلسفة تقول إن هذا الذى يظن أنه قد وصل إلى الإيمان المطلق يكذب على نفسه ، ويمارس نوعاً آخر من أنواع الهروب . إن مواجهة المسألة الدينية بقوة وصراحة تحتم الصراع الدائم . هذه هى محنة الإنسان على هذه الأرض فى زمننا هذا — صراع بين إيمان حقيقى بالله وبين عقل طغى وتجبر ، فلا يدع صاحب الإيمان ينعم بإيمانه — أو هذا على الأقل ما تقوله هذه الفلسفة وبالتالى أودن .

وأودن فى هـذا — مثله مثل الكاتب الألمانى كافكا Kafka .

إن كافكا كاتب آخر يقص قصة بحث دينى لا يصل الباحث فيه إلى نهاية بحثه أبداً . ففى قصته « الحصن » يستعمل كافكا فكرة السفر رمزاً للبحث عن الرب . فالقصة قصة مساح استدعاه حاكم المكان لمسح بعض الأراضى فى هذا البلد الغريب . وأول ما يسترعى انتباهنا هو وصف الكاتب لقصر الحاكم . حين وصل (ك)(٢) إلى القرية ، كان قد حل المساء واختفى التل الذى يعلوه الحصن محجباً بالضباب والظلام . لم يكن ثمة من نور يدل على وجود القصر ... ووقف (ك) مدة طويلة فى هذا الفراغ السرابى .

يبدأ الكاتب قصته بهذه الجملة ، ويحدد بوسا[ئل] الكثير من معنى الحصن ، فهو أولا على جبل — و لايخفى على القارئ أن الجبال مكان تقليدى للا[...] هناك قابل موسى ربه وإبراهيم سمع صوته ، ود[...] رأى نوره (١) . ولكن هذا الغريب — مسافر الق[رن] العشرين — لا يستطيع أن يرى الحصن فهو محجو[ب] عنه — يحول بينه وبينه الضباب والفراغ والظلام يحول بينه وبينه ظلام الروح وضلالها . إن مس[افر] القرن العشرين الذى قد فقد الإيمان لايجد حتى [...] من النور يقوده إلى ربه .

ونلاحظ استعمال « كافكا » لفكرة الغريب . أيضاً رمز تقليدى قديم للإنسان على هذه الأرض فمدة إقامته هنا محدودة مهما طالت ، وسيعود من ح[يث] أتى . ولكن مرة أخرى نجد الاختلاف بين موق[ف] كافكا وموقف القدماء من هذه الرحلة ، بل [...] وبين موقف أودن . إن المسافر فى الأدب القديم ي[...] وجوده هنا كزائر غريب ويقوم برحلته بلا تسا[ؤل] أو احتجاج ، ولكن كافكا لا يرى لوجوده على ه[ذه] الأرض معنى ، ولا يستطيع أن يفهم المنطق وراء استد[عائه] إلى هذا البلد الغريب . لذا نجد (ك) مسافراً فى القص[ة] لايتقبل وجوده فى القرية فى بساطة ، بل يحاول أن يع[رف] لماذا هو موجود هناك ، ولكن أحداً لايستطيع الإ[جابة] على هذه الأسئلة ، بل إن حضوره كان مصح[وباً] بفوضى إدارية لا حد لها . فالقوم لايتوقعون حض[وره] ولا يعرف أحد بالتحديد العمل الموكل إليه فيثور (

---

(١) يستعمل أودن صور ت . س أليوت فى «الأرض الخراب» يريد بذلك أن يذكر القارئ بالقصيدة كلها .

(٢) إن كافكا لا يعطى بطل قصته اسما بل يرمز إليه بحرف فقط .

(١) انظر كتاب « الرمز الفطرى فى الشعر » للكاتبة بودكين Bodkin عن الرمز الفطرى للجنة والنار ، وما تقوله [عن] الجبل .

الأرض البور[١] تقابلها رحلة دانتي في الجحيم . إنها رحلة الروح في الظلام كما سماها القديس حنا . ولكن أودن يختلف عن دانتي ، إذ أن مسافراً ما لم يدخل الحديقة . فعقيدته الدينيـة تختلف اختلافاً بيّناً عن القديس حنا وعن دانتي . إنه أحد أتباع كيركجورد Kierkgaard الفيلسوف الدانمركي ، والإنسان في نظر هذا الفيلسوف لا يمكنه أن يصل إلى الراحة النفسية التي يرمز لها بدخول الحديقة ، إنه لن يستطيع أبداً أن يصل إلى الإيمان المطلق التام ، فقد نما عقله حتى أصبح من المستحيل على المرء أن يوقف عملية التفكير المنطقي . ولما كان الدين لا يقوم على المنطق ، فالصراع دائم بين الاثنين في روح الفرد . إن هذه الفلسفة تقول إن هذا الذي يظن أنه قد وصل إلى الإيمان المطلق يكذب على نفسه ، ويمارس نوعاً آخر من أنواع الهروب . إن مواجهة المسألة الدينية بقوة وصراحة تحتم الصراع الدائم . هذه هي محنة الإنسان على هذه الأرض في زمننا هذا — صراع بين إيمان حقيقي بالله وبين عقل طغى وتجبّر ، فلا يدع صاحب الإيمان ينعم بإيمانه — أو هذا على الأقل ما تقوله هذه الفلسفة وبالتالي أودن .

وأودن في هـذا — مثله مثل الكاتب الألماني كافكا Kafka .

إن كافكا كاتب آخر يقص قصة بحث ديني لا يصل الباحث فيه إلى نهاية بحثه أبداً . ففي قصته « الحصن » يستعمل كافكا فكرة السفر رمزاً للبحث عن الرب . فالقصة قصة مسّاح استدعاه حاكم المكان لمسح بعض الأراضي في هذا البلد الغريب . وأول ما يسترعي انتباهنا هو وصف الكاتب لقصر الحاكم . حين وصل (ك)(٢) إلى القرية ، كان قد حل المساء واختفى التل الذي يعلوه الحصن محجباً بالضباب والظلام . لم يكن ثمة نور يدل على وجود القصر ... ووقف (ك) مدة طويلة في هذا الفراغ السرابي .

يبدأ الكاتب قصته بهذه الجملة ، ويحدد بوساء... الكثير من معنى الحصن ، فهو أولا على جبل — و... لا يخفى على القارئ أن الجبال مكان تقليدي للا... هناك قابل موسى ربه وإبراهيم سمع صوته ، ودا... رأى نوره (١) . ولكن هذا الغريب — مسافر القر... العشرين — لا يستطيع أن يرى الحصن فهو محجو... عنه — يحول بينه وبينه الضباب والفراغ والظلام يحول بينه وبينه ظلام الروح وضلالها . إن مس... القرن العشرين الذي قد فقد الإيمان لا يجد حتى ... من النور يقوده إلى ربه .

ونلاحظ استعمال « كافكا » لفكرة الغريب . أيضاً رمز تقليدي قديم للإنسان على هذه الأرض فمدة إقامته هنا محدودة مهما طالت ، وسيعود من حـ... أتى . ولكن مرة أخرى نجد الاختلاف بين موقـ... كافكا وموقف القدماء من هذه الرحلة ، بل ... وبين موقف أودن . إن المسافر في الأدب القديم يـ... وجوده هنا كزائر غريب ويقوم برحلته بلا تسا... أو احتجاج ، ولكن كافكا لا يرى لوجوده على ... الأرض معنى ، ولا يستطيع أن يفهم المنطق وراء استد... إلى هذا البلد الغريب . لذا نجد (ك) مسافراً في القص... لا يتقبل وجوده في القرية في بساطة ، بل يحاول أن يعـ... لماذا هو موجود هناك ، ولكن أحداً لا يستطيع الإ... على هذه الأسئلة ، بل إن حضوره كان مصحو... بفوضى إدارية لا حدّ لها . فالقوم لا يتوقعون حضـ... ولا يعرف أحد بالتحديد العمل الموكل إليه فيثور (...

---

(١) يستعمل أودن صور ت . س أليوت في « الأرض الخراب » يريد بذلك أن يذكر القارئ بالقصيدة كلها .

(٢) إن كافكا لا يعطي بطل قصته اسما بل يرمز إليه بحرف فقط .

(١) انظر كتاب « الرمز الفطري في الشعر » للكاتبة بودكين Bodkin عن الرمز الفطري للجنة والنار ، وما تقول... الجبل .

ويعبر عن رغبته فى التفاهم مع المسؤولين بالحصن ، بل يصمم على ذلك .

وكافكا فى الواقع يردد هنـا موضوعاً آخر لم ينقطع فى روائع الأدب على مرّ الزمن مهما اختلفت نظرة الناس إلى ربهم وإيمانهم به ؛ موضوعاً شغل الكتب السماوية نفسها ، ولعلنا نجد أوضح معالجة له فى قصة أيوب كما وردت فى التوراة . لقد حلّت المصائب عليه واحدة تلو الأخرى بلا سبب يستطيع هو أن يراه . وزاد ألمه ، وعبّر عن رغبته فى التفاهم مع ربه : « أريد أن أكلم القدير ، وأن أحتكم إلى الله[1] » وموقف (ك) منذ اللحظة التى يحاول فيها التفاهم مع مَنْ بالحصن لا يختلف فى جوهره عن موقف أيوب وإن اختلفت الأسئلة التى يريد أن يوجهها إلى الله . فيحاول (ك) أن يرتقى الجبل وتبدأ الرحلة ، ولكن (ك) مثله مثل المسافرين فى شعر أودن مهما طال به المسير لا تقصر المسافة بينه وبين الحصن قيْد أنملة .

فالطريق لا يؤدى إلى الحصن مباشرة بل يؤدى ناحيته ، ثم ينحنى فجأة وكأنه يتعمد ذلك . وهو إن كان لا يبعد (ك) عن القصر فهو لا يدنيه منه . ويتوقع (ك) عند كل منحنى أن يعود الطريق به إلى الحصن ولكن دون جدوى . . . وتملكه العجب لطول الطريق الذى بدا لا نهاية له .

ويضطر (ك) إلى العودة إلى القرية ولكنه يجد الظلام يخيم عليها ، ظلام يقارنه بالنور الذى كان يحيط بالحصن حين خيّل إليه أنه يقترب منه .

وفى ذلك دليل على أن إيمان « كافكا » بحاكم الحصن ، إيمان « أودن » بوجود الحديقة .

و (ك) يعيد المحاولة تلو الأخرى ، ولكن كيف يتسنى لمن عاش فى القرن العشرين أن يصل إلى ما وصل إليه دانتى فيرى الرؤيا ؟ أنّى له أن يسمع صوت الرب كما سمعه أيوب ؟

فلسفة كافكا الدينية هى فلسفة أودن وهى فلسفة (كيركجورد) ... إن الإنسان لن يصل إلى الغاية . ولقد هاجم الناقد أرمند ويلسن Edmond Wilson المعجبين بكافكا[1] مشيراً إلى أن هـذه القصص لم يكملها صاحبها . ولكن ويلسن فاته أن قصة كهذه لا يمكن أن تنتهى ويجب ألا تنتهى . إن كافكا يؤمن بوجود الحاكم الذى بالحصن وبوجود الطريق الذى يؤدى إليه ، ولكن المنطق الحديث يعذبه . فلا هو بالملحد فيترك البحث ولا هو بالمؤمن فيصل ، إنه مسـافر أبداً لايستقر به الحال — لايستقر به المقام فى أسفل الجبل ولا هو بمستطيع أن يصل إلى القمة فكيف تنتهى الرحلة وكيف ينتهى الكتاب ؟ إنه طريق لا نهاية له .

ولايعنى ذلك أن كل كتّاب القرن العشرين معذّبون لم يستطيعوا الوصول ، أو لا يؤمنوا بإمكان الوصول إلى نهاية الطريق . إن الكاتب الأمريكى فولكنر Faulkner استعمل الرحلة للدلالة على التجربة الدينية وإن كانت على نطاق أبسط من استعمال كافكا وأودن . فقصة « الدب » تدور حوادثها حول المحاولة السنوية لصيد دبٍّ كبير أصبح أسطورة بين القوم لصعوبة اللحاق به . والمسـافر هنا طفل يصاحب جماعة الصيادين سنة بعد سنة ، أخذ الدب ينمو فى مخيلته حتى أصبح مجرد التفكير فيه يملأ قلبه رهبة وروعة . وأصبح الدبُّ فى نظره أكثر من دب . فهو حين يسمع صوت الكلاب تجرى خلفه يتصور أنها أصوات إنسانية تعبر عن « التردد بل الخضوع » وكأنها « تجرى وراء لا شىء مادى » .

ونذكّر القارئ فى هذا المقام إن الدبّ كان عند بعض القبائل من الحيوانات المختارة التى تتقمصها روح الإله ، وكان إذا خرج القوم لقتله يصومون أياماً

(١) الإصحاح الثالث عشر ، ويلاحظ أن النص الإنجليزى يقول to reason with God أى أناقشه منطقياً .

(١) تاريخ الأدب بين ١٩٢٠ — ١٩٥٠
A Literary Chronicle 1920-50
مقال « رأى معارض عن كافكا » ص ٣٩٠

ويعبر عن رغبته فى التفاهم مع المسؤولين بالحصن ، بل يصمم على ذلك .

وكافكا فى الواقع يردد هنــا موضوعاً آخر لم ينقطع فى روائع الأدب على مرّ الزمن مهما اختلفت نظرة الناس إلى ربهم وإيمانهم به ؛ موضوعاً شغل الكتب السماوية نفسها ، ولعلنا نجد أوضح معالجة له فى قصة أيوب كما وردت فى التوراة . لقد حلّت المصائب عليه واحدة تلو الأخرى بلا سبب يستطيع هو أن يراه . وزاد ألمه ، وعبّر عن رغبته فى التفاهم مع ربه : « أريد أن أكلم القدير ، وأن أحتكم إلى الله[1] » وموقف (ك) منذ اللحظة التى يحاول فيها التفاهم مع مَنْ بالحصن لا يختلف فى جوهره عن موقف أيوب وإن اختلفت الأسئلة التى يريد أن يوجهها إلى الله . فيحاول (ك) أن يرتقى الجبل وتبدأ الرحلة ، ولكن (ك) مثله مثل المسافرين فى شعر أودن مهما طال به المسير لا تقصر المسافة بينه وبين الحصن قيْد أنملة .

فالطريق لا يؤدى إلى الحصن مباشرة بل يؤدى ناحيته ، ثم ينحنى فجأة وكأنه يتعمد ذلك . وهو إن كان لا يبعد (ك) عن القصر فهو لا يدنيه منه . ويتوقع (ك) عند كل منحنى أن يعود الطريق به إلى الحصن ولكن دون جدوى . . . وتملكه العجب لطول الطريق الذى بدا لا نهاية له .

ويضطر (ك) إلى العودة إلى القرية ولكنه يجد الظلام يخيم عليها ، ظلام يقارنه بالنور الذى كان يحيط بالحصن حين خيّل إليه أنه يقترب منه .

وفى ذلك دليل على أن إيمان « كافكا » بحاكم الحصن ، إيمان « أودن » بوجود الحديقة .

و (ك) يعيد المحاولة تلو الأخرى ، ولكن كيف يتسنى لمن عاش فى القرن العشرين أن يصل إلى ما وصل إليه دانتى فيرى الرؤيا ؟ أنّى له أن يسمع صوت الرب كما سمعه أيوب ؟

فلسفة كافكا الدينية هى فلسفة أودن وهى فلسفة (كيركجورد) ... إن الإنسان لن يصل إلى الغاية . ولقد هاجم الناقد أرمند ويلسن Edmond Wilson المعجبين بكافكا[1] مشيراً إلى أن هــذه القصص لم يكملها صاحبها . ولكن ويلسن فاته أن قصة كهذه لا يمكن أن تنتهى ويجب ألا تنتهى . إن كافكا يؤمن بوجود الحاكم الذى بالحصن وبوجود الطريق الذى يؤدى إليه ، ولكن المنطق الحديث يعذبه . فلا هو بالملحد فيترك البحث ولا هو بالمؤمن فيصل ، إنه مســافر أبداً لايستقر به الحال — لايستقر به المقام فى أسفل الجبل ولا هو بمستطيع أن يصل إلى القمة فكيف تنتهى الرحلة وكيف ينتهى الكتاب ؟ إنه طريق لا نهاية له .

ولايعنى ذلك أن كل كتّاب القرن العشرين معذّبون لم يستطيعوا الوصول ، أو لا يؤمنوا بإمكان الوصول إلى نهاية الطريق . إن الكاتب الأمريكى فولكنر Faulkner استعمل الرحلة للدلالة على التجربة الدينية وإن كانت على نطاق أبسط من استعمال كافكا وأودن . فقصة « الدب » تدور حوادثها حول المحاولة السنوية لصيد دبٍّ كبير أصبح أسطورة بين القوم لصعوبة اللحاق به . والمســافر هنا طفل يصاحب جماعة الصيادين سنة بعد سنة ، أخذ الدب ينمو فى مخيلته حتى أصبح مجرد التفكير فيه يملأ قلبه رهبة وروعة . وأصبح الدبُّ فى نظره أكثر من دب . فهو حين يسمع صوت الكلاب تجرى خلفه يتصور أنها أصوات إنسانية تعبر عن « التردد بل الخضوع » وكأنها « تجرى وراء لا شىء مادى » .

ونذكّر القارئ فى هذا المقام إن الدبَّ كان عند بعض القبائل من الحيوانات المختارة التى تتقمصها روح الإله ، وكان إذا خرج القوم لقتله يصومون أياماً

---

(١) الإصحاح الثالث عشر ، ويلاحظ أن النص الإنجليزى يقول to reason with God أى أناقشه منطقياً .

(١) تاريخ الأدب بين ١٩٢٠ — ١٩٥٠
A Literary Chronicle 1920-50
مقال « رأى معارض عن كافكا » ص ٣٩٠

للتطهر ، وإذا قتل دبٌ أقيمت له الشعائر والطقوس بعـد موته[1] . ونلاحظ أيضاً أن الـكاتب قد جعل مدرِّب الطفل هنديَّ الأصل ينتمى إلى بعض هذه القبائل . وكل ذلك يوحى بأن الدبَّ رمز لهذه العقيدة القديمة .

والرحلة فى القصة عبارة عن المحاولات العديدة التى يبذلها هذا الطفل كى يرى الدبَّ . إنها محاولات اختبارية تتفق ونوع التجارب التى كان يمرُّ بها فارس القرون الوسطى فى رحلته الدينية . ففى كل يوم يمتحن الطفل فى قوة احتماله وقوة تحكُّمه فى أعصابه وقوة إيمانه بالدبِّ . وكل رحلة تقربه إلى نهاية الطريق حيث يرى الدب .

فهو أولا يخوض الغابة مع مدربِّه حتى يرى أثر أقدام الدب . ويكاد يكون إحساسه أمام هذا الأثر تعبداً ، ثم يخرج للصيد وفجأة :

عرف أن الدب ينظر إليه ولكنه لم يره . لم يستطع أن يحدد مكانه ، أهو أمامه أم خلفه ولكنه موجود . . . وأمسك ببندقيته التى عرف منذ هذه اللحظة أنه لن يستعملها ضده أبداً .

ومرة أخرى يخلق الكاتب جوَّ تجربة صوفية ؛ فهو لم يشعر بأى شىء محسوس يستطيع أن يستدل به على وجود الدب ولكنه موجود حوله ينظر إليه . وتزداد جرأة الطفل فى البحث عن الدب فيخرج يوما لذلك ولكن العثور عليه ليس بالأمر الهيِّن ، فلا بد أن يعرف طريقه فى الغابة .

ويذكر القارئ أن الكوميدية الإلهية تبدأ بأن يحاول دانتى أن يجد طريقه فى الغابة . فالتعبير عن فكرة الإنسان التائه عن ربه يكون تائهاً فى غابة ، فكرة قديمة يعيد استعمالها الكاتب الأمريكى .

وتتكرر رحلات الطفل القصيرة ولكنها رحلات إيجابية فهو يتعلم طريقه فى الغابة . وتطول المحاولة ويكاد ييأس الطفل فينبهه صاحبه إلى البندقية التى فى يده . كيف ينتظر أن يريه الدب نفسه وهو خائف ؟ إن الايمان بهذا الذى يبحث عنه شرط رئيسى فى الرحلة . وفعلا يخرج الصبى فى رحلته الرئيسية قبل الفجر بلا طعام ؛ وهذا يتفق مع فكرة التطهر بالصوم عند الهنود ، تاركاً بندقيته ، مكتفياً بالبوصلة وعصاً صغيرة . وسار تسع ساعات وصل خلالها إلى أماكن « لم يصل إليها إنسان من قبل » . وبدأ يحسب أنه لن يعود قبل الظلام إن لم يعد حالا ، ووقف متردداً ؛ ولكنها كانت لحظة ضعف سرعان ما ولَّت . أيخاف الظلام وهو يبحث عن الدب ؟

ويقف لحظة فى عتمة الغابة وسط أشجار ليس ثمة ما يميز إحداها عن الأخرى . طفل غريب ضائع . ثم . . . استسلم لها استسلاماً كاملا . وخلع ساعته وبوصلته وعلقهما على شجرة وأضاف إليهما عصاه وترك نفسه للطبيعة .

والتخلى عن الساعة وعن البوصلة يذكِّرنا بالمسافرين فى قصائد « أودن » — فالتخلى عن تلك المدنية الزائفة شرط آخر للوصول إلى نهاية الطريق . واستمر فى رحلته ثلاث ساعات أخر بلا خوف وبإيمان مطلق .

وفجأة تجلى له أول أثر من آثار أقدام الدب ، وقد بدأ ماء الأمطار يغمره ورفع عينيه ورأى الثانى ثم تحرك ورأى أثراً آخر أمامه . وتحرك فى بطء وبلا عجلة سائراً بجانب تلك الآثار وهى تظهر له واحدة تلو الأخرى وكأنها تتكون من الهواء الخالص فى لحظة . لحظة لن تدوم فيفتقدها وبذا يضيع هو نفسه ضياعاً أبدياً . بلا أمل وفى حماس ، فى غير شك ، وهو يلهث قليلا بصوت يعلو على ضربات قلبه القوية السريعة .

وتقوده الآثار إلى جزء مكشوف من الغابة وفجأة رأى الدب وتبادلا النظرات ثم « غاص الدب بين الأشجار كما يغوص السمك فى الماء »

وعاد الصبىُّ وقد أصبح إنساناً غير الذى كان — إنساناً قد مرَّ بتجربة دينية صوفية جعلته يعيش غريباً بين أهله وقد تنازل عن ماله ، محترفاً النجارة

(١) انظر : « الطقوس للدب فى نصف العالم الشمالى » للكاتب Howells

للتطهر ، وإذا قتل دبٌ أقيمت له الشعائر والطقوس بعد موته[1] . ونلاحظ أيضاً أن الكاتب قد جعل مدرِّب الطفل هنديَّ الأصل ينتمي إلى بعض هذه القبائل . وكل ذلك يوحى بأن الدبَّ رمز لهذه العقيدة القديمة .

والرحلة فى القصة عبارة عن المحاولات العديدة التى يبذلها هذا الطفل كى يرى الدبَّ . إنها محاولات اختبارية تتفق ونوع التجارب التى كان يمرُّ بها فارس القرون الوسطى فى رحلته الدينية . ففى كل يوم يمتحن الطفل فى قوة احتماله وقوة تحكُّمه فى أعصابه وقوة إيمانه بالدبِّ . وكل رحلة تقربه إلى نهاية الطريق حيث يرى الدب .

فهو أولا يخوض الغابة مع مدربِّه حتى يرى أثر أقدام الدب . ويكاد يكون إحساسه أمام هذا الأثر تعبداً ، ثم يخرج للصيد وفجأة :

عرف أن الدب ينظر إليه ولكنه لم يره . لم يستطع أن يحدد مكانه ، أهو أمامه أم خلفه ولكنه موجود . . . وأمسك ببندقيته التى عرف منذ هذه اللحظة أنه لن يستعملها ضده أبداً .

ومرة أخرى يخلق الكاتب جوَّ تجربة صوفية ، فهو لم يشعر بأى شيء محسوس يستطيع أن يستدل به على وجود الدب ولكنه موجود حوله ينظر إليه . وتزداد جرأة الطفل فى البحث عن الدب فيخرج يوما لذلك ولكن العثور عليه ليس بالأمر الهيِّن ، فلا بد أن يعرف طريقه فى الغابة .

ويذكر القارئ أن الكوميدية الإلهية تبدأ بأن يحاول دانتى أن يجد طريقه فى الغابة . فالتعبير عن فكرة الإنسان التائه عن ربه يكون تائهاً فى غابة ، فكرة قديمة يعيد استعمالها الكاتب الأمريكى .

وتتكرر رحلات الطفل القصيرة ولكنها رحلات إيجابية فهو يتعلم طريقه فى الغابة . وتطول المحاولة ويكاد ييأس الطفل فينبهه صاحبه إلى البندقية التى فى يده . كيف ينتظر أن يريه الدب نفسه وهو خائف ؟ إن الايمان بهذا الذى يبحث عنه شرط رئيسى فى الرحلة . وفعلا يخرج الصبى فى رحلته الرئيسية قبل الفجر بلا طعام ؛ وهذا يتفق مع فكرة التطهر بالصوم عند الهنود ،تاركاً بندقيته، مكتفياً بالبوصلة وعصاً صغيرة . وسار تسع ساعات وصل خلالها إلى أماكن « لم يصل إليها إنسان من قبل » . وبدأ يحسب أنه لن يعود قبل الظلام إن لم يعد حالا ، ووقف متردداً ؛ ولكنها كانت لحظة ضعف سرعان ما ولَّت . أيخاف الظلام وهو يبحث عن الدب ؟

ويقف لحظة فى عتمة الغابة وسط أشجار ليس ثمة ما يميز إحداها عن الأخرى . طفل غريب ضائع . ثم . . . استسلم لها استسلاماً كاملا . وخلع ساعته وبوصلته وعلقهما على شجرة وأضاف إليهما عصاه وترك نفسه للطبيعة .

والتخلى عن الساعة وعن البوصلة يذكِّرنا بالمسافرين فى قصائد « أودن » — فالتخلى عن تلك المدنية الزائفة شرط آخر للوصول إلى نهاية الطريق . واستمر فى رحلته ثلاث ساعات أخر بلا خوف وبإيمان مطلق .

وفجأة تجلى له أول أثر من آثار أقدام الدب ، وقد بدأ ماء الأمطار يغمره ورفع عينيه ورأى الثانى ثم تحرك ورأى أثراً آخر أمامه . وتحرك فى بطء وبلا عجلة سائراً بجانب تلك الآثار وهى تظهر له واحدة تلو الأخرى وكأنها تتكون من الهواء الخالص فى لحظة . لحظة لن تدوم فيفقدها وبذا يضيع هو نفسه ضياعاً أبدياً . بلا أمل وفى حماس ، فى غير شك ، وهو يلهث قليلا بصوت يعلو على ضربات قلبه القوية السريعة .

وتقوده الآثار إلى جزء مكشوف من الغابة وفجأة رأى الدب وتبادلا النظرات ثم « غاص الدب بين الأشجار كما يغوص السمك فى الماء »

وعاد الصبيُّ وقد أصبح إنساناً غير الذى كان — إنساناً قد مرَّ بتجربة دينية صوفية جعلته يعيش غريباً بين أهله وقد تنازل عن ماله ، محترفاً النجارة

---

(1) انظر : « الطقوس للدب فى نصف العالم الشمالى » للكاتب Howells

كالمسيح ؛ فتجربته مع الدب كانت نقطة ابتداء حياته .

ثم تستمر القصة طويلة بعد ذلك، ولكنها تتلون بالتجربة التى اكتسبها الرّحالة من رحلته الباحثة .

ولكن فولكنر هو أحد المعاصرين القلائل الذين يؤمنون بإمكان الوصول إلى الغابة فى نهاية الرحلة الدينية ، مثله مثل «ت . س . إليوت» فى رباعيته الرابعة Little Gidding .

إن وجود هؤلاء يذكرنا بأن الإنسان الحديث مازال قادراً على أن يجد — كما وجد أجداده من قبل مجأ بين أحضان الرب يهرب إليه من زمن كاد يحطمه، فالإنسان لايستطيع أن يعيش بلا إيمان بشىء ما .



كالمسيح ؛ فتجربته مع الدب كانت نقطة ابتداء حياته .

ثم تستمر القصة طويلة بعد ذلك، ولكنها تتلون بالتجربة التى اكتسبها الرّحالة من رحلته الباحثة .

ولكن فولكنر هو أحد المعاصرين القلائل الذين يؤمنون بإمكان الوصول إلى الغابة فى نهاية الرحلة الدينية ، مثله مثل «ت . س . إليوت» فى رباعيته الرابعة Little Gidding .

إن وجود هؤلاء يذكرنا بأن الإنسان الحديث مازال قادراً على أن يجد — كما وجد أجداده من قبل مجأ بين أحضان الرب يهرب إليه من زمن كاد يحطمه، فالإنسان لايستطيع أن يعيش بلا إيمان بشىء ما .



الشرطة فى مصر الإسلامية ومعاقل التأديب بها

بقلم الأستاذ أحمد ممدوح حمدى

يتجه الكتّاب فى البحوث التاريخية اليوم إلى التخصص فيقولون « التاريخ السياسى » و « التاريخ الدستورى » و « التاريخ الاقتصادى » و « التاريخ الحربى » إلى غير ذلك من فروع التاريخ المتعددة بقدر تعدد ميادين البحث فيها .

غير أن التاريخ الاجتماعى وهو النوع الذى له جدّته اليوم قد أصبح من أهم أنواع الدراسات التى نادى بها أول فلاسفة المؤرخين « ابن خلدون » حين قال فى تعريف التاريخ إنه « بحث فى أحوال العمران والتمدن وما يعرض فيه للاجتماع الإنسانى من العوارض الذاتية » .

غير أن الكتّاب العرب لم يعرضوا كثيراً إلا لما يتعلق بأبهة الملك وإظهار الحروب والفتوحات مع الميل الشديد إلى بيان وصف ميادين القتال والنصر . أما فيما يختص بالمعاملات والأمن الداخلى ووسائل الحياة الجارية فى وقت السلم ، فقد زهدوا الكلام فيها حتى بدأ التاريخ الاجتماعى يحتل مكانته بين فروع التاريخ العام .

* * *

وسأتناول الآن ناحية جديرة بالاهتمام فى المجتمع المصرى وهى « الشرطة فى مصر الإسلامية ومعاقل التأديب بها » لنعرف كيف تفرعت عن وسائلها نظمنا الحالية ونرى مدى ما تأثرت به حياتنا الإدارية من تلك النظم الإسلامية الأولى ، وسأقصر هذا البحث على الشرطة العسكرية .

* * *

ففى أوائل القرن السابع الميلادى ، اتجهت موجة الفتوحات الإسلامية نحو أراضى الدولة الرومانية الشرقية . وكان نصيب مصر من هذا الفتح بداية تبعيتها للدولة الإسلامية على يد « عمرو بن العاص » سنة ٢٠ هـ (٦٤١ م) . وهكذا أصبحت مصر ولاية عربية يحكمها الخليفة ، وينوب عنه فى حكمها موظف كبير هو الوالى ، وهو على هذا الاعتبار الرئيس الأعلى للولاية وممثل الحكومة الإسلامية المركزية ، ويعد أعظم موظفى الدولة فى حكومة العرب فى مصر ، فإنه يؤم المسلمين فى المسجد الجامع ويجمع إلى سلطته الإدارية سلطة أخرى مالية، وهذا ما يعبر عنه باسم « ولاية الخراج » . وكانت بيده أيضاً شئون الحرب ، أى الجيش ، وله كذلك الإشراف على الشرطة التى كان يتولاها موظف خاص يسمى « صاحب الشرطة » .

* * *

والشرطة فى التاريخ الإسلامى مجموعة من الجند الذين يعتمد عليهم الخليفة أو الوالى فى استتباب الأمن وحفظ النظام والقبض على الجناة والمفسدين، وما إلى ذلك من الأعمال الإدارية التى تكفل سلامة الجمهور وطمأنينتهم .

وقد سُمُّوا بذلك لأنهم أشرطوا أنفسهم بعلامات خاصة يعرفون بها . وكان لباسهم فى معظم العصور يشتمل على إزار (بنطلون) وقميص ودراعة وسترة طويلة وحزام يسمى (قمر بند) وكانوا

يلبسون الأحذية كما كانوا يحملون آلة من السلاح تسمى الطبرزين، وهى عبارة عن سكين طويل يحملونها معلقة. وكانت مهمتهم بوجه عام إقفال أبواب المدينة الداخلية بعد صلاة العشاء، كما كانوا يقومون بالطوف أو العسس طول الليل إلى صلاة الفجر وهم يحملون الفوانيس ؛ وتصحبهم كلاب الحراسة.

وكان عمر بن الخطاب أول من أدخل نظام العسس فى الليل، فقد كان يطوف بنفسه ومعه مولاه «أسلم» و«عبد الرحمن بن عوف».

وفى عهد على بن أبى طالب نظمت الشرطة وأطلق على رئيسها صاحب الشرطة، وكان يختار من علية القوم ومن أهل العصبية والقوة وهو أشبه بالمحافظ فى هذا العصر. فإنه يتولى رئاسة الجند الذين يساعدون الوالى على استتباب الأمن.

* * *

ولما فتح العرب مصر كانت الشرطة فى مدينة الفسطاط فى مكان قبلى جامع عمرو بن العاص. ولما تأسست مدينة العسكر سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠م) أنشئت فيها دار أخرى للشرطة أطلق عليها دار الشرطة العليا، كما أطلق على دار الشرطة فى الفسطاط دار الشرطة السفلى. وانقسمت الشرطة بذلك إلى قسمين :

١ – الشرطة السفلى ومقرها الفسطاط.

٢ – الشرطة العليا ومقرها العسكر، وربما سميت بهذا الاسم، لأن مكان العسكر يقع شمال الفسطاط فسميت الشرطة العليا. وكان مقرها داراً جنوبى المكان الذى شيد فيه ابن طولون مسجده الجامع.

ومن المحتمل أن صاحب الشرطة فى الحاضرة كان له أعوان فى سائر أنحاء البلاد. ولكن الراجح عندنا أن ولاة المدن والأقاليم فى ريف مصر كان لكل منهم شرطة يتخذها لإقرار الأمن والمحافظة على النظام فى منطقة حكمه.

والمعروف أن صاحب الشرطة كانت له صفة

حارس وبيده مصباح

سياسية فى عصر الولاة، وكان بمثابة نائب الوالى فى حكم البلاد، يحل محله إذا مرض أو تغيب، ويحكم البلاد إذا توفى الوالى إلى أن يصل الوالى الجديد.

وكثيراً ما كان الخليفة يعين صاحب الشرطة والياً على البلاد إذا مات الوالى أو عزل أو استقال. ولذلك كانوا يعبرون عن وظيفة صاحب الشرطة باسم خلافة الفسطاط. غير أن هذه الصفة السياسية سرعان ما زالت منذ العصر الطولونى، فكان الأمراء فى عهد الدولتين الطولونية والإخشيدية لا يستخلفون صاحب الشرطة الذى وقفت مهمته عند المحافظة على الأمن ومساعدة الأمير والموظفين القضائيين فى قرار النظام بتنفيذ قراراتهم وأحكامهم والعمل على منع الجرائم والمخالفات.

* * *

وفى العصر الأموى (٣٨ – ١٣٣ هـ، ٦٥٨ – ٧٥٠ م) فى عهد الخليفة «هشام بن عبد الملك» (١٠٥ – ١٢٥ هـ) أدخل نظام يعرف بنظام الأحداث.

وكان صاحبه يشرف على الأعمال العسكرية التي تعتبر وسطاً بين أعمال صاحب الشرطة والقـائد ، فكان اختصاص هذه القوة الجديدة أشبه في الوقت الحاضر باختصاص (الرديف) فهي خطوة وسطى بين الشرطة والجندية .

* * *

أما في العصر العباسي ، فقد كان لكل مدينة شرطة خاصة برتب عسكرية خاضعة لرئيس يسمى صاحب الشرطة . وهي تختلف عن الشرطة المدنية في الواجبات التي تقوم بها .

وكانت تنقسم الشرطة من حيث الاختصاص إلى فرق أو أقسام على حسب أحياء المدينة ، وكانت كل فرقة منها تقوم بحماية أرواح وأملاك سكان منطقة معينة ، وكان رجالها يعسون ليلا بين المنازل والشوارع برئاسة ضباطهم .

وكانت الدولة تنفق عن سعة على رجال الشرطة فتمنحهم الرواتب الكبيرة حتى كان منصب رئيس الشرطة لا يقل عن منصب الوالي . ومن هنا نرى أنهم كانوا يقومون بأعمالهم بكل أمانة وإخلاص ؛ والدليل على ذلك أنه في سنة ١٦٢ هـ (٧٧٦م) أمر والي الفسطاط « يحيى بن صالح » بمنع إغلاق أبواب الدروب[1] والحوانيت في الليل وقال : « من ضاع له شيء فعليّ أداؤه » .

(١) كان السير في الطرقات ليلا ممنوعاً وكانت العادة تقضي بإغلاق أبواب الدروب والحارات ، وكانت هذه الطريقة متبعة في مدينتي الفسطاط والقاهرة ، وقد انتشرت تلك الأبواب في أحياء القاهرة وحاراتها وبقيت إلى زمن الجبرتي المؤرخ ، فقد ذكر في حوادث سنة ١٢١٣ هـ (١٧٩٨ م) عن الفرنسيين أنهم شرعوا في تكسير أبواب الدروب والعطف ونقلوها إلى الأزبكية وكسروها . وبعد زوال الاحتلال الفرنسي أعيدت الأبواب صوناً للأمن وتمسكاً للتقاليد . وكانت هذه الأبواب تغلق بعد ساعة ونصف من غروب الشمس ولا تفتح إلا لمن يحمل كلمة السر المتفق عليها بين الحراس والسكان في تلك الليلة .

وكانت الشرطة تابعة للقضاء في أول الأمر ، يتولى صاحبها إقامة الحدود والقبض على المجرمين وتنفيذ أحكام القضاء ، إلا أنها لم تلبث أن انفصلت عن القضاء ، فاستقلّ صاحب الشرطة بالنظر في الجرائم وكان أمر تولية صاحب الشرطة في الولاية وعزله من اختصاص الوالي لا الخليفة .

وقد حدّد ابن خلدون المهـام التي يضطلع بها صاحب الشرطة في هـذه العبارة فقال :

« وكان أصل وضعها في الدولة العباسية لمن يقيم أحكام الجرائم في حال استبرائها[1] أولا ، ثم الحدود بعد استيفائها . فإن التهم التي تعرض في الجرائم لا نظر للشرع إلا في استيفاء حدودها ، وللسياسة النظر في استيفاء موجباتها بإقرار يكرهه عليه الحاكم إذا احتفت به القرائن لما توجبه المصلحة العامة في ذلك . فكان الذي يقوم بهذا الاستبراء وباستيفاء الحدود بعده إذا تنزه عنه القاضي يسمى صاحب الشرطة . وربما جعلوا إليه النظر في الحدود والدماء بإطلاق ، وأفردوها من نظر القاضي ، ونزهوا هذه المرتبة وقلدوها كبار القواد وعظماء الخاصة من مواليهم . ولم تكن عامة التنفيذ من طبقات الناس ، إنما كان حكمهم على الدهماء وأهل الرتب والضرب على أيدي الرعاع والفجرة . . . وكانت ولايتها للأكابر من رجالات الدولة ترشيحاً للوزارة والحجابة » .

وكانت الشرطة السرية موضع اهتمام الدولة العباسية لمراقبة شئون الناس مراقبة دقيقة ، وبذلك كان معظم الخلفاء مطلعين على كل شاردة وواردة تقع في البلاد ، بحيث اعتقد الناس أن لهم اتصالا بالجن .

وكان الخليفـة يستعين بأشخاص لا صبغة رسمية لاستخدامهم في تلك المهام ، وكان ينتخبهم من جميع الطبقات وبخاصة من طبقة التجار والباعة المتجولين الذين كانوا يوافونه بالتقارير الوافية عما يقع من حوادث مهما قلّ شأنها .

ومما يدعو إلى الدهشة أن بعض اللصوص إذا

(١) استقصاء الأمر وطلب آخره دفعاً للشبهة . كما في تاج العروس . والمراد بذلك التحقيقات الأولى التي يجريها ضابط الشرطة ويدونها في المحاضر الخاصة ، ثم يسلمها بعد ذلك إلى السلطة القضائية .

شاخوا وتابوا عن السرقة استعانت بهم الدولة فى كشف السرقات . وكان فى خدمة الدولة العباسية جماعة من هؤلاء الشيوخ يقال لهم (التوابون) على أنهم كثيراً ما كانوا يقاسمون اللصوص ما يسرقونه ويكتمون أمرهم .

° ° °

وقد أدرك البعض فى عهد الدولة العباسية أهمية تكوين شرطة نهرية . فقد كتب « أبو يوسف » قاضى قضاة الإمبراطورية فى عهد « الرشيد » كتاباً عنونه إلى الخليفة ، يبين فيه أهمية تكوين شرطة نهرية ذات كفاية ممتازة لتنظيم الملاحة فى البلاد .

° ° °

والخلاصة أنه بلغ من أهمية الشرطة فى العصر العباسى أن صار لها ديوان يعرف باسم ديوان الأحداث والشرطة .

° ° °

وفى عهد الدولة الطولونية (٢٥٤ – ٢٩٢ ﻫ ، ٨٦٨ – ٩٠٥ م) وجدت شرطتان : الفوقانية والسفلانية ، أى الشرطة العليا والشرطة السفلى .

ولم تقتصر سلطة صاحب الشرطة على تنفيذ الأوامر والمحافظة على النظام فقط ، بل كانت له اختصاصات قضائية أيضاً . وكان ذلك الموظف الكبير يعين من قبل الوالى على البلاد ويكون مقره العاصمة .

وكانت الشرطة الفوقانية تختص بالنظر فى أحوال الطبقة العليا من القواد والعلماء والعظماء . أما السفلانية فكانت خاصة بإقامة العدل وتوطيد الأمن بين العامة وأوساط الناس .

كذلك ظلت الشرطة من المناصب الهامة فى مصر فى العهد الإخشيدى (٣٢٣ – ٣٥٨ ﻫ ، ٩٣٤ – ٩٦٩ م) على نحو ما كانت عليه فى العهد الطولونى . ولكن أمر تعيينهم وعزلهم كان يصدر عن والى مصر لا عن الخليفة العباسى ، تمشياً مع السياسة الاستقلالية التى سارت عليها مصر فى ذلك العصر . ومما هو جدير بالملاحظة ، كثرة عدد من تولوا هذا المنصب برغم قصر مدة حكم الدولة الإخشيدية فى مصر ، كما أن بعض من قاموا بأعبائه تولوه أكثر من مرة .

° ° °

ولما فتح جوهر الصقلى مصر فى عهد الدولة الفاطمية (٣٥٨ – ٥٦٧ ﻫ ، ٩٦٩ – ١١٧١ م) نقل الشرطة العليا من العسكر إلى القاهرة باعتبارها المدينة الخلافية ، وذكر « ابن دقماق » أن صاحب الشرطة توفى فى اليوم نفسه الذى وصل فيه جوهر إلى مصر ، فأسند عمله إلى « جبر » وبقيت دار الشرطة السفلى فى الفسطاط وتقلدها « عروبة بن إبراهيم » و « شبل المعوضى » .

وأحياناً فى عهد هذه الدولة جمع والى الشرطة بين وظيفته ووظيفة الحسبة . ففى سنة ٣٦٢ ﻫ (٩٧٢ ﻫ) عهد الخليفة الفاطمى « المعز لدين الله » إلى الوزير « يعقوب بن كلس » بالإشراف على الخراج وجباية الأموال والحسبة والسواحل والجوالى والأحباس والمواريث والشرطتين (شرطة القاهرة وشرطة الفسطاط) .

وقد جمع بين وظيفتى الشرطتين والحسبة أيضاً « غبن » أحد موظفى الحاكم بأمر الله . حيث قام بأعبائهما سنة ٤٠٢ ﻫ (١٠١١م) وخلفه فيهما « مظفر الصقلى » الذى عين للشرطتين والحسبة بالقاهرة والجيزة .

° ° °

وعلى كل حال ، كان صاحب الشرطة أو والى الشرطة يتخذ له مساعدين يسمون (الأعوان) (جمع عون) وهم يكونون رجال الشرطة . فكان عملهم لا ينحصر فى حفظ الأمن نهاراً وليلا . وإنما كانوا يقومون بتنفيذ الأحكام التى يصدرها القاضى وبتحقيق أقوال المتخاصمين وبإنفاذ الخصوم عند الاقتضاء



رسم على ورق يمثل جندياً مع قائده . القرن الخامس الهجرى (١١م) من مقتنيات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم ١٣٧٠٣

بالقوة وبالمحافظة على النظام وقت جلوس القضاة، وبالقيام بالتحريات وحراسة قاضى القضاة . ومن هذا يتبين بلا ريب أن الشرطة كان عملها الرئيسى تطبيق العقوبات التى ينطقها القاضى بالقوة ، فهى نظام تابع للقضاء .

فالشرطة إذن ، كالحسبة ، أداة تنفيذ ، حيث إن عمل والى الشرطة هو تنفيذ الحدود والأحكام التى يوقعها القاضى أو أى موظف آخر ، ففى كثير من الحالات ، كان المحتسب يتقدم إلى الشرطة لشد أزره فيما يوقعه من تعزير . ولم تكن العقوبات التى تنفذها الشرطة تشتمل على العقوبات التى تنفذ فى وقتها فقط وإنما تشتمل أيضاً على العقوبات الطويلة الأمد ، كالسجن ، وحتى قبل مجىء الفاطميين كان الطولونيون يعهدون بتنفيذ عقوبة السجن إلى الشرطة على الخصوص .

وفى عهد هذه الدولة ، كان اختصاص الشرطة إطفاء الحريق وإغاثة من هدم عليهم منزل . ففى سنة ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) أمر الخليفة « العزيز بالله » بضرورة وضع أزيار مملوءة بالماء أمام الحوانيت لاحتمال نشوب حريق فى أى مكان فيطفأ بسرعة . وفى سنة ٥١٧ هـ (١١٢٣ م) أمر الوزير المأمون بإحضار عرفاء السقايين وأخذ التعهدات عليهم باستعدادهم للحضور كلما دعت الحاجة إليهم ليلاً أو نهاراً .

وأيضاً تعين على الحمالين أن يبيتوا على باب كل معونة (مركز شرطة) مع عشرة من الفعلة ومعهم الطوارق والقرب مملوءة بالماء ، على أن تتكفل الحكومة بنفقات عشائهم بحكم فقرهم .

وظل الاعتماد على رجال الشرطة والسقايين والشعب فى إطفاء الحريق حتى أوائل القرن التاسع عشر حين أنشأت الدولة قسما لطلمبات الحرايق فى كل من مصر والإسكندرية وأودعت طلمبة فى كل قسم من أقسامهما . وكان عقب كل حريق يرفع إلى الحكومة تقرير ببيان الخسائر والمدة التى أخمد فيها الحريق .

* * *

أما فى عهد الأيوبيين والمماليك ، فإن أنظمة الحكم فى مصر كانت واحدة . فقد ذكر « القلقشندى » أن أنظمة الحكم فى الديار المصرية كانت واحدة ، وذلك منذ قيام الدولة الأيوبية (٥٦٧ هـ ، ١١٧١ م) إلى آخر أيامه سنة ٨١١ هـ (١٤١٨م) .

ومصداق ذلك أن سلاطين المماليك وأمراءهم كانوا أرقاء وليست لهم تقاليد متأصلة فيهم أو ورثوها عن الأقاليم التى أتوا منها .

ولذلك يمكن القول أن الأيوبيين وضعوا أسس نظام الحكم السياسى والإدارى والحربى فى مصر .

ومهما يكن من الأمر ، فقد استلزمت شئون الإدارة والحكم فى هذا العصر تعيين موظف كبير

عرف باسم (والى القاهرة) وكان فى الواقع من أهم موظفى الدولة ، فهو الذى ينفذ الأحكام ، ويقيم الحدود ، ويقبض على المفسدين ومثيرى الفتن ومدمنى الخمر ، ويعاقب كلاً من هؤلاء على حسب جريمته. ومن اختصاصه أيضاً مراقبة أبواب القاهرة والطواف باحياء التجارة والمال . وكان يطلق عليه أحياناً (صاحب العسس) أو (والى الطوف) . وقد جرت العادة أن يجلس صاحب العسس هذا فى منطقة الغورية كل ليلة ويقام أمامه مشعل يضاء طول الليل وحوله عدة من الأعوان وكثير من السقايين والنجارين والهدامين بنوبات مقررة خوفاً من حدوث حريق فى الليل فيتداركونه . ومن حدث منه فى الليل ، خصومة أو وجد سكران أو قبض عليه من اللصوص تولى أمره والى الطوف وحكم عليه جزاء ما اقترفه .

وكان يعمل بجانب والى القاهرة الذى اقتصر نفوذه على العاصمة وضواحيها عدة ولاة آخرين ، لكن منهم عمل خاص به . وأهمهم والى الفسطاط ويحكم بمصر (الفسطاط والعسكر والقطائع) ووالى القرافة ومقره القاهرة، ويشرف على إدارة الأمن فى جهات القرافة ويحكم نيابة عن والى الفسطاط . ومن هؤلاء الولاة : والى القلعة أو نائب القلعة ويشرف على فتح وإغلاق باب القلعة الكبير المخصص لخروج الجند ودخولهم ، كما يتفقد أسوار القلعة ومنافذها ويعمل على إصلاحها ، ثم أصبح من اختصاصه الفصل فيما يقع بين العامة من الخصومات .

أما فى الأقاليم ، فكانت الإدارة المحلية ممثلة فى الوالى ؛ إذ كان يشرف على كل عمل من أعمال الوجهين البحرى والقبلى فئة من الموظفين على رأسهم والى الإقليم الذى كانت مهمته العمل على استتباب الأمن والنظام والمحافظة على أموال



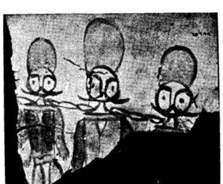
جنديان تركيان من جنود الطواف الليليين

الناس وأرواحهم ، كما كان مكلفاً بتنظيم الخفراء حسب ما تقتضيه حالة كل بلد وترتيب دوريات منهم بين البلاد .

وكانت هذه الدوريات تقوم بالمرور والإقامة فى بيوت من الشجر فى الطرقات لحراسة الرائح والغادى بحيث إذا وقعت سرقة يلزم بها الدرك الذى وقعت فيه . وأعطيت التعليمات أيضاً بأن يكون السفر نهاراً .

* * *

أما فى عصر الأتراك العثمانيين ، فكان يتولى إدارة الأمن العام وحفظ النظام فى القاهرة موظفان



رسم على ورق يمثل ثلاثة من المساجين . القرن الثامن الهجرى
(١٤م) من مقتنيات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة
سجل رقم ١٥٦٨٨

كبيران ، أحدهما يسمى الوالى والآخر يعرف بالضابط ويطلق عليه اسم (ضابط مصر) وهو بمثابة حكمدار الشرطة الآن . ثم آل الأمر إلى الاقتصار على الثانى الذى كان تحت إمرته ضباط موزعون فى أنحاء المدينة تميزهم عن غيرهم علامات خاصة وعليهم ضبط الأمن والمحافظة على سلامة الأفراد ويقومون أثناء الليل بالنوبة ، فإذا مضت ساعة ونصف ساعة من غروب الشمس ألقوا القبض على كل شخص لا يحمل مصباحاً فى الطريق . وبهذا لا تنقضى ساعتان أو ثلاث بعد الغروب حتى تكون الشوارع خالية من الناس .

وكان رجال الشرطة يوجهون غالباً إلى المارة السؤال الآتى وذلك أثناء قيامهم بأعمال النوبة : — كيم دورا (وهى عبارة تركية معناها : من هذا) فيجيب الشخص : ابن البلد ، فيصيح الشرطى أو صاحب العسس عندئذ قائلا : وحد الله . فيرد عليه بقوله : لا إله إلا الله .

* * *

وأخيراً كانت الشرطة فى مصر الإسلامية فى مختلف عصورها من الوظائف الهامة التى اعتمد عليها فى استتباب الأمن وتطبيق القوانين ، وتنفيذ الأحكام القضائية ، الأمر الذى يسَّر على الخلفاء والولاة استغلال موارد البلاد على أتم وجه .

وإذا كانت المراجع القديمة ترجع استتباب الأمن فى البلاد إلى الولاة ، فإن فى هذا الرأى كثيراً من المبالغة لأن الوالى — وهو الرئيس الأعلى فى مصر — يأمر صاحب الشرطة بذلك فيقوم بدوره بالتنفيذ ، أى أنه الأداة العاملة والقوة النافذة .

وهكذا ، كانت الشرطة ، الوسيلة الرسمية والشرعية التى استخدمتها الدولة فى المحافظة على الأمن والنظام .

* * *

أما معاقل التأديب والمقصود بها طبعاً السجون ، فإن نظامها فى بداية العصر الإسلامى غير واضح فى النصوص التاريخية التى وصلت إلينا .

والراجح عندنا أن الحكومة كانت تتحمل قسطاً من نفقات السجون وثمن أقوات المحبوسين .

ففى عهد الخليفة العباسى « هارون الرشيد » رأى الفقهاء أن أهل الدعارة والفسق والتلصص إذا أخذوا فى شىء من الجنايات وحبسوا ، فلابد أن يجرى عليهم من الصدقات أو من بيت المال ما يقوتهم ويجرى على كل منهم عشرة دراهم فى الشهر ، تعطى له فى يده دفعاً لظلم السجان لهم أو حرمانه إياهم من طعامهم وشرابهم ، ولابد أن يكسوا فى الشتاء قميصاً وكساء ، وفى الصيف قميصاً وإزارا ومقنعة وذلك إغناء لهم عن الخروج فى السلاسل لطلب الصدقة .

وقد جعل فى ميزانية الخليفة العباسى « المعتضد » (٢٧٩ — ٢٨٩ هـ ؛ ٨٩٢ — ٩٠٢ م) ألف وخمسمائة دينار فى الشهر لنفقات السجون وثمن أقوات المحبوسين ومائهم وسائر مؤنهم .

وكثيراً ماتروى الأخبار أن المسجونين كانوا يشتغلون بعمل التكك .

يقول ابن المعتز :

تعلمت فى السجن نسج التكك ... وكنت امرأ قبل حبسى ملك
وقيدت بعد ركوب الجياد ... وما ذاك إلا بدور الفلك

* * *

وفى أوائل القرن الرابع الهجرى (١٠ م) عين الوزير لمن فى السجون أطباء خُصِّصوا لذلك ، فكانوا يدخلون إليهم فى كل يوم ويحملون معهم الأدوية والأشربة .

* * *

أما فى العصر الفاطمى فكانت السجون تسمى « سجون الولاة » أى السجون التى كان الولاة يشرفون عليها حيث أن منصبهم كان يندمج فى منصب والى الشرطة ويتداخل فيه .

وكان لقاضى القضاة — بسبب سلطته العامة على الشرطة — أن يستوضح أحوال المعتقلين فى هذه السجون ويستصدر أمر الخليفة بالإفراج عمن قضى منهم مدة العقوبة .

وقد وُجد — فى ذلك العهد — نوعان من السجون :

١ — سجن المجرمين السياسيين ، وكان وسيلة ماهرة لاعتقال الرجال الخطيرين على الدولة وهو يعرف باسم (خزانة البنود) التى — قبل أن تكون سجناً — كانت عبارة عن خزانة للسلاح والرايات ، أنشأها الخليفة « الظاهر » . ولكن بعد حرقها فى سنة ٤١٦ هـ (١٠٦٨ م) تحولت إلى سجن يسجن فيه الأمراء والأعيان .

٢ — سجن أرباب الجرائم من اللصوص وقطاع الطرق ونحوهم ، ويعرف منه اثنان أحدهما فى القاهرة والآخر فى مصر ، والاثنان معروفان باسم « حبس المعونة » ويحدثنا المقريزى فيقول أنها كانت أشبه بجهنم الحمراء ، حيث كان السجناء يحشرون فى مكان غير مسقوف وهم فى الحديد ، يؤذيهم حر الصيف وبرودة الشتاء ويتركون هكذا من غير أن يطعموا شيئاً إلا بما يتصدق عليهم به الناس ، وكان منهم المحكوم عليهم بالأشغال الشاقة ويستعملون فى الحفر والعمائر ونحو ذلك تحت أعين « الأعوان » فإذا انقضى عملهم ردوا إلى السجن فى حديدهم .

* * *

وثيقة بردية من سنة ٣٤٨ هـ (٩٥٩م) من مقتنيات دار الكتب . سجل رقم ١٧٥

وفى عهد الحاكم ، ظهر عقاب جديد لكبار رجال الدولة ، فقد كان الخليفة يأمر غالباً والى الشرطة بمصادرة أملاك المتهمين ومنعهم من الخروج من بيوتهم .

وقد كان هذا أبرز عقاب لشخصيات الدولة الهامة فى عهد الحاكم الذى أفرد ديواناً للأموال المصادرة باسم ديوان « المفرد » .

وفى هذا العصر الفاطمى ، كانت السجون المصرية تضمَّن . وكان الإقبال على التزامها عظيما ، لأن متضمنها كان يحصل منها على دخل كبير . فقد كان كل من يدخل السجن يدفع ستة دراهم ولو لم يقم به إلا لحظة . وفى ذلك يقول المقريزى : « ... فإنه كان لو تخاصم رجل مع امرأته أو ابنه رفعه الوالى إلى السجن فبمجرد ما يدخل السجن ولو لم يقم به إلا لحظة واحدة أخذ منه المقرر .. »

وكان متضمن السجون يمكنه أن يكسب كثيراً من رعاية بعض ذوى المكانة من المسجونين فإن بعض الذين كانوا يتقلدون المناصب الكبيرة لم يكونوا فى مأمن من أن ينكبوا ويلقى بهم فى السجون أو تصادر أملاكهم ، لأنهم كانوا تحت رحمة أولى الأمر .

* * *

ويبدو كذلك أن المسجونين كانوا يعطون —

أو تحرر لبعضهم على الأقل — شهادة باليوم والساعة التى يطلق سراحهم فيها .

ويتبين ذلك من وثيقة من الورق محفوظة فى دار الكتب المصرية (رقم السجل ١٧٥) ونصها :

بسم الله الرحمن الرحيم

«الساعة التى أطلق فيها أبو السمح عقبة ابن خليفه بن محمد الفضالى أيده الله ويتم الله خلاصه بمنه وكرمه على خمسة ساعات ... من يوم السبت لاربع عشرة بقيت من شعبان الجارى فى سنة ثمان وأربعين وثلثمائة . وكتب عامر بن يزيد بن مجد الله شهادته بخطه» .

وفى ظهرها :

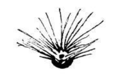
« تذكرة الساعة التى خلى فيها أبو السمح عقبة بن خليفة أيده الله »

ومن المحتمل أن تكون هذه شهادة بتاريخ إطلاقه موقتاً للتحقيق معه أو لأى غرض من الأغراض وذلك لأن عبارة «ويتم الله خلاصه بمنه وكرمه» قد تحملنا على الظن بأن إطلاق سراحه لم يكن نهائياً .

ومهما يكن من الأمر ، فالظاهر أن هذا المسجون كان من ذوى المكانة كما تشهد بذلك تكنيته « بأبى السمح » والدعاء له بعبارتى «أيده الله» و «ويتم الله خلاصه بمنه وكرمه» .

* * *

ومن الطريف أن الصعيد الأعلى كان فى ذاك الوقت من الأماكن التى اعتبرت منفى يرسل إليه المغضوب عليهم ، ولكن الغريب أن الإسكندرية كانت تعتبر من الأماكن التى ينفى إليها غير المرغوب فى بقائهم بالحاضرة .



الشهب والنيازك

ودراسة الكون وسفر الفضاء

بقلم الأستاذ فوزى الشتوى

الشهب والنيازك أصغر الأجرام فى عالمنا الشمسى ؛ والغالبية العظمى منها ، حبات غبار لا تراها العين المجردة ، ومع ذلك فهى أجرام سماوية لها قوانينها وآثارها لا فى الأرض وحدها ، بل فى الكون كله . وإن أردت رؤية أحد مظاهرها ، فارقب السماء فى ليلة مظلمة ، وتأمل الأضواء الخاطفة التى تلمع فيها فجأة ، وتمتد فى ذيل حاول الفلكيون قياس طوله ، وأثبتوا أنه قد يسرى فى الجو مسافة ٣٠٠ كيلو متر .

وإن أردت وصفاً لقوة هذه الأجرام وشدة بطشها ، وجدته فى الكتب المقدسة ، حين روت قصة بغى أهل الفيل ، وحشدهم لجيوشهم للهجوم على الكعبة المكرمة ، فسلط الله عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل ، جعلتهم كعصف مأكول ؛ وحين فسد قوم لوط ، أسقطت السماء عليهم نيراناً التهمت مدينتى سدوم وعامورة .

لم تفسر الكتب المقدسة تلك الحجارة الجهنمية ، والنيران السماوية ، بسقوط الشهب والنيازك . ولكن الوصف ينطبق عليها وفقاً للمشاهدات التى سجلت عن سقوط النيازك فى السنوات الأخيرة . ومن أحدثها النيزك الذى سقط على منطقة مهجورة فى جبال « سيخوت الين » بروسيا فى ١٢ فبراير ١٩٤٧ حيث به توهجت السماء بضوء أقوى من ضوء الشمس ، وشوهد ، وسمع صوته من مسافة ٤٠٠ كيلو متر ، وهو يخترق طبقات الهواء ، وينثر حوله عدداً كبيراً من كرات النار التى وصفها أحد المشاهدين بمطر من النيران التى كانت تتجه من الشمال إلى الجنوب مصحوبة بانفجارات تصم الآذان ، واختفت الأضواء بعد فترة ، ولكنها خلفت وراءها ذيلا طويلا من غبار ظل عالقاً بالجو عدة ساعات . فبعثت أكاديمية العلوم الروسية بخبرائها لدراسة المنطقة . وحلقت فوقها الطائرات ، فوجدتها ، كأنها تعرضت لضرب مركز عنيف بالقنابل المدمرة ؛ ففى صفحة جليدها ظهرت مئات الفجوات التى امتدت نحو كيلومترين ونصف كيلو متر مربع ، وفى كل المنطقة ؛ احترقت الأشجار الضخمة ، واقتلعت من جذورها .

وتألفت بعثات دراسية من العلماء : « فيسنكوف » و « كرينوف » و « فونتون » ، فأمضت أربع سنوات فى دراسة المنطقة . وفيها عثرت على عدد كبير من قطع الحديد والنيكل المتخلفة من النيزك ؛ وتفاوت وزنها من جزء من الجرام إلى عدة كيلوجرامات . وكانت الفجوات التى خلفتها الانفجارات متباينة الأحجام والأعماق ، ويتفاوت اتساع قطر فوهاتها من نصف متر إلى ٢٨ متراً ، وإلى عمق خمسة أمتار .

● كويكب أضيف إلى الأرض

وقدر العالم « فيسنكوف » مجموع وزن كتل

النيزك التى تناثرت ، وصدمت الأرض بنحو مائة طن . أما كتلته الكاملة عند التقائه بالجو الكثيف للأرض ، فقدر بعدة مئات من الأطنان ، مما رجح أنه كان كُوَيْكباً صغيراً ، وأفلت من مداره ، وجذبته الأرض . وكان يسير بسرعة ١٤ أو ١٥ كيلومتراً فى الثانية ، فلما احتك بالغلاف الهوائى بهذه السرعة الهائلة ، تولدت حرارة أحرقته ، وحوّلت بعض أجزائه إلى غازات ، كما انفصلت من سطحه قشور متوهجة ، تناثرت وهى تحترق فى كل اتجاه .

ودل الفحص الكيميائى لبقايا النيزك على أن مادته كانت تتألف من ٩٣٪ من الحديد ، و ٥٪ من النيكل ، والباقى من الفوسفور والكبريت والكوبالت والنحاس والكروم وغيرها .

وقال الخبراء إن حدوث الفجوات فى الأرض ينشأ من التحوُّل الفجائى فى المادة من حالة الصعوبة إلى حالة الغازية . وفيها تتمدد المادة مئات المرات ، وتحدث الانفجارات التى تقذف كل ما تصادفه . ومن الجائز بفعلها أن تتسع الفجوات فى الأرض إلى عدة كيلومترات ، وتظهر كفوهة بركان عمقها مئات الأمتار ، كآثار النيازك التى سقطت فى صحراء أريزونا بأمريكا ، وفى بعض مناطق شبه الجزيرة العربية .

● أطنان كل يوم

ومن العجيب فى تصرفات هذه النيازك الضخمة أن أكثرها يسقط فى أماكن غير آهلة بالسكان . وبرغم الأضرار الكبيرة التى تحدثها فى قشرة الأرض ، فقليل ما يحلُّ الضرر بالناس . ولعل السبب هو اتساع رقعة البقاع غير المسكونة فى كوكبنا من محيطات وبحار وصحارى وجبال ، مع ندرة النيازك الضخمة التى تستطيع اختراق غلاف الهواء والوصول إلى سطح الأرض.

والغلاف الهوائى المحيط بالأرض درعٌ تقيها من كثير من العوامل الجوية الكفيلة بإبادة الحياة . وهى من ١٠ آلاف إلى ١٠٠ ألف ذرة شهابية تسقط عليها فى كل ثانية . وقدّر العالمان الروسيان « أورلوف » و « يوليڤين » وزن هذه الذرات من ١٠ إلى ١٥ طناً فى اليوم الواحـد . ولو كانت الأرض عارية من غلافها الجوّى ، لتحوّل سطحها إلى فجوات تشبه ما يشاهد على سطح القمر ، فإن أصغر الشهب يشبه قنبلة عند اصطدامه بسطح القمر .

ودراسة الشهب والنيازك من العلوم الحديثة التى لا يزيد عمر الاهتمام بشأنها على ثلاثين سنة ، بالرغم من أن وصفها سجِّل من أقدم العصور ، إذ تحدّث عنها قدماء المصريين فى ورقة بردى محفوظة فى مدينة لننجراد ، ويرجع تاريخها إلى ألفى سنة قبل الميلاد .

ومن الواضح أن أقوال الأولين شىء والدراسات العلمية شىء آخر . فالشهب والنيازك ليست نجوماً مضيئة بطبيعتها كالشمس ، ولكنها أجسام باردة تسبح فى فضاء العالم الشمسى والكون كله وفقاً للسنن والقوانين الكونية ، ولكن بعضها يفلت من مداره بفعل اختلال أنواع الجاذبية حوله ، فيسقط إلى الأرض أو القمر أو الشمس أو أى الأجرام الكبيرة التى تتمكن من جذبه إليها .

ويروى المؤرخون أن أول من فكر فى الشهب والنيازك ، واعتبرها أجراماً كونية ، هو الفيلسوف اليونانى « ديو جينز » الذى عاش فى « أبولونيا » فى القرن الرابع قبل الميلاد . وكان تفكيره محدوداً بظواهر توهجها ، فاعتبرها نوعاً من النجوم الصغيرة التى تقدم إلى الأرض ، وتموت فى جوها . ولم يخطر على باله أن توهجها واحتراقها ظاهرة طارئة عليها ، وتحدث من احتكاكها بالهواء الذى يولد حرارة تحول مادتها الشديدة البرودة إلى غازات .

وفى شتى سجلات الشعوب تجد تفصيلات هامة عن

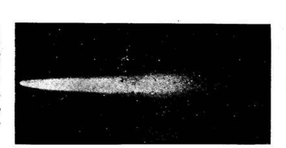


كرات النار والشهب بذيولها التى تشبه الثعابين ، كما صورها العالم الروسى مينسنكوف فى عام ١٩٤٨ . والنقط السوداء نجوم متناثرة فى الفضاء .

الشهب والنيازك ، وكيف تظهر فى كبد السماء ، وصفوها حين تظهر فرادى ، وحين تتوهج السماء بأعداد كبيرة منها ؛ فتشبه تساقط قطرات الماء من دش الحمام ، وتحدثوا أيضاً عن كرات النار ، وما يصحبها من خطوط لولبية شبهوها بالثعابين أو التنين .

ولهذه السجلات أهميتها فى معاونة الدراسات الحديثة على معرفة معلومات جيدة عن الشهب . ومما ذكره الصينيون بين القرنين التاسع والحادى عشر ، استطاع العالم الروسى « استايو فيتش » إثبات ظهور الشهب بأعداد وفيرة فى مواسم معينة حين تقدم من أبراج السماء كبرج الأسد أو الثور . وقال أيضاً إن بعض هذه الرخات الشهابية التى تظهر الآن كانت موجودة من ألف سنة .

وفى نهاية القرن السابع عشر أدرك الفلكيون أن الشهب ظاهرة طبيعية جديرة بالاهتمام ، وإليها وجه العالم البريطانى « هالى » عنايته ، وأكد أن بعضها يقدم



المذنب « هالى » كما صور من جزر هونولولو بالمحيط الهادى عند ما قطعت الأرض جزءاً من ذنبه فى عام ١٩١٠ . ومن مادته ومادة سواء تسقط رخات من الشهب على الأرض .

من فضاء الكون . وجاء بعده آخرون قالوا إنها من العالم الشمسى .وكان أول من حاول تحديد ارتفاعها فوق سطح الأرض العالمان الألمانيان « براندیس » و « بنزنبرج » ، إذ سجّلا بُعدها ، وزواياها من مكانين متباعدين ، مما يتيح رسم مثلث يمكن فيه بعلمى الهندسة وحساب المثلثات تقدير الارتفاع . ومن هذه الدراسة وغيرها نعرف الآن أنها تحترق ، وتتوهج بين ارتفاع ٨٠ و ١٢٠ كيلو متراً من سطح الأرض .

وفى عام ١٧٩٩ كان الفلكى « همبولدت » فى رحلة إلى أمريكا الجنوبية حين لاحظ تساقط الشهب بكثرة من منطقة برج الأسد ، وأدرك أنه فى موسم تساقط فيه على هيئة رخّات . ولما وصل إلى أمريكا اتصل بمتقدمى السن من الهنود الحمر ، وعرف منهم أن مثل هذه الرخات حدثت فى عامى ١٧٣٣ و ١٧٦٦ ، فاستنتج أن دورتها أو موسمها يحدث كل ٣٣ سنة ، مما تأيد بعدئذ عند ما تكررت الظاهرة نفسها فى عامى ١٧٩٩ ، ١٨٣٢ .

وكان مظهرها رائعاً أثار اهتمام الدوائر العلمية ، ودفع الفلكيان الفرنسيان « بيو » و « اراجو » إلى التوغل فى دراستها فى السجلات الكورية واليابانية والصينية ، ومنها عرفا أنها سجّلت لأول مرة من نحو ٣٥٠٠ سنة . وكانت دوراتها منتظمة الحدوث كل ٣٣ سنة .

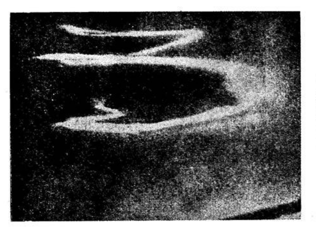
● الشهب والمذنّبات

ومن الملاحظات المختلفة أدركا أيضاً أنها ذات علاقة وطيدة بالمذنّبات التى تدور حول الشمس فى مدار بيضاوى . وهى بدورها تظهر فى أوقات معينة ، ويراها أهل الأرض كجسم متوهج طويل يمتد ذيله آلاف الأميال . ومنه المذنّب « هالى » الذى قطعت الأرض جزءاً من ذنبه فى عام ١٩١٠ . وقيل وقتئذ إنه سيدمرها ، ولكن ثبت أن مادته قليلة الكثافة إلى درجة لم تحدث تأثيراً ملموساً على الأرض .

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وجهت بريطانيا وإيطاليا وأمريكا اهتمامها لدراسة الشهب ، إذ كانت تتوقع ظهور رخّاتها من برج الأسد فى عام ١٨٦٦ ، وظهرت فعلا . وكانت نتيجة الدراسة أن قال العالم الإيطالى « شياباريللى » إن المذنبات تنحل بفعل جذب الشمس لها . وتبعه العالم الروسى « بردخين » بنظرية تدل على أن الشهب تقدم من المذنبات بعد انحلالها ، وتشتت مادتها .

● أول مؤتمر

وبدأ العالم يدرك أهمية الشهب ، وأنها من خير الوسائل لدراسة طبقات الجو العليا المحيطة بالأرض . فوضعت الدول البرامج لدراستها ورصدها . وعقد أول مؤتمر للشهب والمذنّبات فى عام ١٩٣٥ فى روسيا ، وعلى إثره تألفت عشرات الجمعيات لدراسة الشهب فى شتى أنحاء العالم .



بقايا مرور شهاب أو نيزك فى غلاف الأرض . ومن مظاهرها وانحرافاتها يعرف الخبراء اتجـاه هبوب الرياح وسرعتها ودرجـة الحـرارة .

وفى العقد الرابع من القرن العشرين تألفت هيئات ثابتة لرصد الشهب ، وتصويرها ، وجمع أكبر عدد من البيانات عنها ، ومنها ثبت وجود علاقة وثيقة بين الشهب وظاهرة التأين التى تحدث على ارتفاع من سطح الأرض ، هناك تتألف طبقة كهربائية تعكس موجات الإذاعة ، وتتيح لكل أهل الأرض نعمة المواصلات اللاسلكية وسماع إذاعات الراديو .

على أن أكبر دراسة للشهب وشتى الظواهر الطبيعية تحققت بعد عام ١٩٥٦ وبخاصة حين اتفقت الدول على بدء السنة الدولية للجغرافيا الطبيعية . وفيها أطلقت مئات من البالونات والصواريخ والأقمار الصناعية التى قدمت للعلم بيانات لا تقدر بثمن .

وبمعونة الأجهزة المختلفة التى اشترك فى ابتكارها الخبراء من شتى الدول تيسر جمع معلومات مستفيضة ظهر أن دراستها ، واستخلاص النتائج منها ، يحتاج إلى نحو عشر سنوات ، مما حتم استمرار التعاون الدولى العلمى .

● مادة الشهب

بهذه الأجهزة المختلفة — وبخاصة مناظير الرادار — تمكن الخبراء من جمع البيانات فى النهار ، بعد أن كانت مقصورة على فترات الليل . وبها أيضاً استطاعوا تسجيل عشرات من الظواهر الكونية فى ارتفاعات تصل إلى ثمانية ملايين كيلو متر وأكثر .

ومن هذه المعلومات ظهر أن الشهب نوعان من حيث مادتها ، أحدهما معدنى شديد الكثافة ، والآخر هش ، يشبه حبات برد الثلج السابحة فى الهواء . ويرى بعض الخبراء أنها بلورات ثلج فعلا ، وتظهر على هيئة سحب يتجمع فيها الماء حول جسيمات ميكروسكوبية من المواد الكونية .

ولا تختلف مادة الشهب عن المواد الموجودة فى الأرض ، مما دعا الأقدمين إلى الاعتقاد بأنها تتطاير من الأرض بفعل البراكين ، وتسبح فى الفضاء فترة ، ثم تعود ثانية . ونفت الدراسات الحديثة هذا الزعم . وبالرغم من اكتشاف الراديو تلسكوب والصواريخ والبالونات والأقمار الصناعية ، واستخدامها فى دراسة الشهب ، فإنها لم تستطع تحديد كل مصادرها .

والمعروف الآن أنها جميعاً تخضع للنواميس الطبيعية فى حركتها ، وتسير فى مدارات بيضاوية تتقيد بها إلى أن يعترض سبيلها جسم يجذبهـا إليه كالشمس والأرض أو القمر وغيرها من أجرام السماء .

وبعض الشهب والنيازك تظهر منفردة ، وبعضها يظهر بالآلاف . ويقول العالم الأمريكي الدكتور « فرد هويبل » أنها تسير فى مدارات يقطعها مدار الأرض فى بعض الأحيان ، مما يفسر ظهورها فى مواسم معينة بأعداد كبيرة . وسجّل العالم البريطانى « جراهام سميث » أن ما يسقط منها فى الأيام العادية يبلغ مليون شهاب . ويزيد هذا العدد إلى ٢٠ مليونا فى المواسم التى تسقط فيها الشهب على هيئة رخات .

● من أين تأتى ؟

ومن الثابت أن بعض رخات الشهب تقدم إلى الأرض من المذنّبات وهى تتبع مدارات بيضاوية ، منها ما يطوف بالشمس وشتى كواكبها ، ومنها ما يطوف ببعضها ، ومنها ما يقدم من شموس أو نجوم أخرى . وهذه المذنّبات ظواهر طبيعية منها « هالى » و « بييل » و « أورلاند » .

وتظهر عادة كرأس شديد التوهج وخلفها ذيل طويل يمتد ملايين الأميال . والذيل دائماً فى عكس اتجاه الشمس ، وبه يبدو المذنب كأنه متجه نحوها . والواقع كما فسره العلماء ، هو أن مادة الذيل رقيقة إلى درجة أنها لا تحتمل ضغط ضوء الشمس ، فتنحرف دائماً فى عكس اتجاهه ، وكأنها تحتمى برأسه التى تبدو أكثر كثافة ، كما يستنتج أن الذيل نفسه نشأ من تحلل بعض مادة الرأس عند ما اقتربت من الشمس .

ومن الثابت أيضاً أن بعض الشهب والنيازك تقدُم من الكويكبات التى توجد منها آلاف تدور حول الشمس بين مدارى كوكبى المريخ والمشترى . ويرى بعض العلماء أن بعضاً آخر يقدم من النجوم الأخرى غير الشمس . ولكن الدراسات التى أجراها العلماء فى بريطانيا وكندا أثبتت أن سرعة الشهب أقل من سرعة أى جسم يقدم من خارج النظام الشمسى .

● مظهر بناء أو انحلال

والشهب فى رأى العلماء من أهم الظواهر الطبيعية التى ينتظر أن تكشف عن كثير من أسرار الكون ، وكيف تألفت نجومه وكواكبه ، فهل هى مظهر بناء الكون أو انحلاله ؟ وبعبارة أخرى ؛ هل هى الجذور التى سوف تؤلف نجوماً وكواكب جديدة ، أو هى نتائج انفجار أحد الأجرام السماوية ، وتناثره فى تلك الأجسام المتفاوتة الضخامة ؟

والنظريات كثيرة ، ولكن أقربها إلى المنطق العلمى يقول : إن عوالم الكون ونظمه من مجرات ونجوم وكواكب كانت كرات غازيّة ضخمة تدور فى سرعة جعلتها تنبعج من الأطراف ، وتتخذ شكل العدسة المحدّبة . وبردت الأطراف ، وتركزت مادتها ؛ وفى دورانها السريع حول مركزها تمكنت الجسيمات الكبيرة من جذب الصغيرة ، وألفت الكواكب على اختلاف أحجامها . والظاهرة نفسها تتكرر اليوم إذ تضاف مادة الشهب إلى الأجرام التى تستطيع جذبها ، فيضاف بعضها إلى القمر والمريخ والزهرة وكل أجرام العالم الشمسى . وبحكم وجودنا على الأرض استطعنا أن نقدّر نصيبها من هذه الشهب بنحو ١٠ أو ١٥ طنّاً من مواد البناء .

● بها ندرس طبيعة الأرض

ومجال دراسة الشهب واسع فضفاض ، وبها يحاولون التوسع فى دراسة جو الأرض ، وطبيعته فى الطبقات العليا التى يتعذر على الإنسان الوصول إليها . وبمعونة مناظير الرادار والراديو التى ظهرت فى عام ١٩٤٦ ، وانتشرت فى شتّى أنحاء العالم ، تمكن العلماء من رصد الشهب ودراستها وهى فى شتى حالاتها فى الارتفاعات المختلفة ، فتتبعوها وهى أجسام باردة ، ثم راقبوها وهى تدخل الغلاف الهوائى الكثيف وتحترق :

ومن سرعتها وانحرافاتها ومظاهرها المختلفة ، عرفوا كثيراً من طبيعة الفضاء وطبقات الهواء . ويعدُّ العالمان البريطانيان « ليندمان » و « داوسون » أول من استخدمها فى عام ١٩٢٣ فى دراسة طبقات الهواء . وكانا يدرسانها بأجهزة فجة ، ولكنهما قدما معلومات ألغت الأفكار القديمة القائلة بأن درجة الحرارة تهبط كلما ارتفعنا عن سطح الأرض ، وثبت بعدئذ أن أكثر طبقات الجو انخفاضاً فى الحرارة على ارتفاع ٨٠ كيلو متراً حيث تصل إلى درجة ٥٠ مئوية تحت الصفر ، ثم تعاود الارتفاع حتى تصل إلى ١٠ مئوية على ارتفاع ١٢٠ كيلو متراً .

● أسرار الهواء والفضاء

ولعل هذا الهبوط فى درجة الحرارة على ارتفاع ٨٠ كيلو متراً ، يوضح لماذا كانت أدنى حدود طبقات التأين التى تعكس موجات إذاعات الراديو واللاسلكى على ارتفاع ٨٢ كيلو متراً ، وهناك أيضاً تغير الرياح اتجاهها . وبعد أن تكون فى اتجاه الغرب فى الطبقات السفلى ، فإنها تتجه إلى الشرق ، وتسير بسرعة ٥٠ كيلو متراً فى الثانية ، ولها طبيعة شديدة التعقيد لم يُعرف بعدُ كلُّ سرها . ولهذه الظاهرة تأثير كبير على حالة الجو على سطح الأرض نفسها ، ويدرسها العلماء فى دقة وعناية ، لعلها توصلهم إلى الكشف عن أسباب حدوث العواصف والأعاصير التى تدمر ما قيمته عدة ملايين من الجنيهات فى كل سنة .

ودرست أيضاً طبيعة الشهب فظهر أنها تتمتع بخواص كهربائية طريفة ، فإن ذيلها الذى يمتد نحو ٣٠٠ كيلو متر يمكن اعتباره كسلك رفيع جيد التوصيل يعكس موجات الراديو . وبه يحاول الخبراء الأمريكيون ابتكار طريقة جديدة تيسر المواصلات اللاسلكية التى تنقطع عند ما تظهر البقع الشمسية وتفسد منطقة التأين ، فيتعذر سماع إذاعات الراديو ، والاتصال التليفونى اللاسلكى بين أنحاء العالم .

● خطر على سفن الفضاء

والشهب خطر على سفن الفضاء ، لأن بعضها يقوى على اختراق دروعها ، وتفريغها من هوائها وضغطها وغيرهما من عوامل الحياة . كما أنها ذات قوة اندفاع وطاقة ذرية تحدث مضاعفات ، من أخطرها التأثير على الأجهزة الألكترونية التى تدير السفينة . ومجرد ارتطام أصغر الشهب بالجدران الخارجية للسفينة يحتمل أن يعطل هذه الأجهزة بما يحدثه فى مادتها من تفاعل ذرىّ ضار أيضاً بالأحياء داخلها .

ودرس العلماء على اختلاف جنسياتهم الشهب من حيث حجمها وطاقتها وشحنتها الكهربائية . فوجدوا أن خطر الاختراق أقل أخطار الشهب ، لأن الكبيرة القادرة منها على النفاذ نادرة . وتبعاً للدراسات التى أجراها العالم البريطانى « تانر » ، فإنك لو تركت سفينة مساحة سطحها ٩٣ متراً مربعاً سابحة فى الفضاء مدة ٢٣٠ سنة ، فإنها تلتقى مرة واحدة بالشهاب أو النيزك الذى يخترقها .

ويكمن الخطر الأكبر للشهب فى طاقتها وخواصها الذرية. ومن أشهر الباحثين فى هذا السبيل العلماء : الأيرلندى « أوبيك » والأمريكى « فرد هويبل » والألمانى « فرد سنجر » . وخلاصة دراساتهم ، أن الشهب مهما صغر حجمها ذات شحنة ذرية تؤثر على المواد التى تلتقى بها ، وتحولها إلى مواد مشعة ، وإذا ما التقت بسفينة حولت بعض مواد سطحها إلى مصدر إشعاع ينفذ إلى داخل السفينة ، فيصيب الأحياء بالإشعاعات المؤدية إلى الإصابة بأمراض السرطان والالتهابات على اختلاف أنواعها .

وتؤثر أيضاً على الأجهزة الألكترونية وبخاصة

على أشباه الموصلات الكهربائية وهى الأداة المعروفة باسم « ترانزيستور » ، ومنه تصنع أجهزة الراديو التى نعرفها بأحجامها الصغيرة التى تصل إلى حجم علبة الثقاب . من هذا الترانزيستور تصنع أكثر أجهزة السفينة التى تتيح قيادتها ، وإنتاج الطاقة المسيِّرة لها ، وأجهزة الاتصال بينها وبين أمها الأرض .

وبفضل هـــذه الأداة استغنت أكثر الأجهزة الألكترونية عن الصمامات الزجاجية الكبيرة الحجم ، كما أمكن تشغيلها بقدر تافه من الطاقة الكهربائية ، وبعد أن كان الراديو مثلا يعمل ببطارية قوتها ٩٠ فولتاً ، فإنه يعمل الآن بفولت واحد . وبغير هذه الأداة التى لا يتجاوز حجمها حبة عدس ، كان من المستحيل إرسال الأقمار الصناعية إلى الفضاء ، وتلقى الرسائل والبيانات منها . وبمعونة هذه الحبة انكمش حجم العقول الآلية التى كانت تشغل عشرات الأمتار المربعة إلى حجم صندوق الطباشير .

هذه الأداة الشديدة الحساسية هى أكثر أدوات سفينة الفضاء تأثراً بالإشعاعات الذرية ، إذ تحدث بها تغيراً يفسدها ويعطلها عن أداء عملها مما يفقد الإنسان سواء أكان داخلها أم خارجها أىّ سيطرة عليها ، ويؤدى إلى ضلال السفينة فى فضاء الكون الواسع .

ومن أخطار الشهب الدقيقة أيضاً ، أنها ذات طاقة وقوة اندفاع تحدث خدشاً أو نقطة . وتدل إحصاءات الشهب على أن كل متر مربع من سطح السفينة يصاب بنحو ٦١ ألف شهاب دقيق فى كل ساعة . وكلٌّ منها تحدث فجوة قد تكون فى حجم سن الدبوس ، ولكن كثرتها تجعلها رقعة كبيرة متآكلة ، وضعيفة التركيب إذا ما قورنت بغيرها .

ومن شأن هذه الرقع أيضاً أن تغير لون سطح السفينة ، وبعد أن يكون مصقولا لامعاً وبلون خاص هدفه امتصاص الحرارة أو منع نفاذها ، فإنه يتحول إلى لون المعادن المتآكلة القاتمة . وبهذا التغير فى لون السطح يتغير الجوُّ والبيئة فى داخل السفينة ، وتصير شديدة الحرارة عند ما تسقط عليها أشعة الشمس ، وشديدة البرودة فى قوت اختفائها . وكلتا الحالتين خطر يهدد حياة ركاب السفينة .

وتظهر هذه العلة بأوضح صورها فى السطوح الشفافة التى تجهز بها السفينة لرؤية الكون خارجها ، تحولها إلى لون قاتم لا يبين ما خلفه .

ولعلاج هذه العلل اقترح العلماء مجموعة من الحلول والدروع التى تمتص هذا الإشعاع . وبعضها يجرَّب الآن فى سفن الفضاء الروسية والصواريخ والأقمار الأمريكية .



نقد الكتب

جماعة أبولو
وأثرها فى الشعر الحديث

للأستاذ عبد العزيز دسوق – ٦١٢ صفحة من القطع الكبير
منشورات معهد الدراسات العربية العالية بجامعة الدول العربية

بقلم الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى

انطلقت إثر ثورة مصر عام ١٩١٩ روح جديدة تؤمن بالحرية والديموقراطية ، والمساواة بين الطبقات ، وارتقى من الطبقة المتوسطة كثير من الرجال درجات عالية فى السُّلَّم الاجتماعى ، ولم تعد المراكز العالية وقفاً على ذوى الجاه والمال ، وسرت هذه الروح الجديدة فى الأدباء والمفكرين ، فوسَّعت من آمالهم ، وقوَّت من شخصياتهم ، وأعلت طموحهم علوًّا كبيراً ، وجعلتهم يتمردون على أدباء ما قبل الثورة ، ويجاهدون ما كان يسمَّى بالإمارات الشعرية ، أو الإمامات الأدبية ، وامتلأت قلوبهم بشراً وتفاؤلا ، وأضاءت فى وجوههم الآمال العريضة .

حتى وافى عام ١٩٢٨ وما بعده إلى ١٩٣٥ فساءت الحالة الاقتصادية ، ولُفَّت البلاد بعباءة الاستبداد السـوداء ، فجمدت آمال الأدباء التوَّاقين للشهرة ، وسـدَّت نوافذ الطموح فى وجوههم ، ولكن بقيت روح التمرد متقدة فى دواخلهم . وفى هذه الفترة تكونت جماعة أبولو – من شباب الشعراء الموهوبين وكهول الأدباء الساخطين على التقاليد الأدبية الجارية ،

ومن بين هؤلاء كان كامل كيلانى ، ومحمود أبو الوفا ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى ، وغيرهم ؛ وجدوا فى الدكتور أبى شادى أديب الساعة الذى يتحلقون حوله ، لما وهب من ثقافة رفيعة ، وخلق قوى ، وإرادة صُلبة ، فتكوَّنت الجماعة وأنشئت مجلة أبولو فى سبتمبر عام ١٩٣٢ .

وفى عام ١٩٣٣ انضم إلى هذه الجماعة أدباء وشعراء من ذوى الموهبة والتمرد من أمثال زكى مبارك ورمزى مفتاح وإسماعيل سرى الدهشان وصالح جودت ومختار الوكيل . ووافى عام ١٩٣٤ فإذا بطائفة من شباب الجامعة الموهوبين يحجُّون إليها ويتصلون بقطبها ، ونذكر منهم : محمد رجب والسحراوى وحسن محمود حبشى ، وكنت من بين الشباب المتخرج الذى جذبتنى الجماعة إليها ، كما جذبت غيرى من أمثال عبد العزيز عتيق ، وطوَّف بصومعتها أنصار ومريدون جاء ذكرهم فى كتاب الأستاذ عبد العزيز الدسوقى فى صفحات متناثرة من كتابه الضخم « جماعة أبولو » وعلى رأسهم محمود حسن إسماعيل والهمشرى وحبيب عوض الفيومى وغيرهم .

وقد اختلف الكتَّاب والنقاد فيما إذا كانت هذه الجماعة مدرسة لها مذهب . والذى أراه أنها كانت مدرسة جديدة تدين بالمذهب الفنى ، وإن اختلف المنضمون إليها فى المزاج ، وتفاوتوا فى الثقافة . كانت مدرسة متمردة على

شعراء التقليد وعلى شعراء الفكرة ، متمردة على الزعامات الأدبية ، وعلى الأسماء الجهيرة ، وقد جمعتهم الموهبة الأدبية ونهلوا من آبار الفن الصافية ، كما جمعتهم السماحة ، والحرية ، والطلاقة ، وروح الجدة والأصالة ، ووحدتهم الفكرة ، فكرة الإعراب عن نوازعهم وخلجات نفوسهم فى إخلاص وصدق ، ونضارة وإشراق ، لاعهد للعربية بها ، فكان لهم شعرهم العاطفى والوجدانى الجديد الذى لم تعرفه جماعة الكلاسيكيين الجديدة من أمثال شوقى وحافظ ، ولا الشعراء العقلانيين من أمثال العقاد والمازنى وغيرهم .

وقد كشف مؤلف كتاب « جماعة أبولو » فى إفاضة وإخلاص ، عن نزعات هذه الجماعة العاطفية والتأملية ، والاجتماعية والإنسانية ، فى الصفحات من ٤٢٥ إلى ٤٨٠ أى فى ٥٦ صفحة ، فذكرنا بقصائد شعراء هذه الجماعة العاطفية التى سحرت البيئة العربية ، وتغنت بها مواكب كثيرة من مثل قصيدة « العودة » لناجى ، وقصيدة « ظمآن » لصالح جودت . وينقلنا بعد ذلك إلى قصيدة « مخدع مغنية » ، لعلى محمود طه . وعلق المؤلف على هذه القصائد الجديدة الفريدة تعليقاً موفقاً ذكياً ، فنبه إلى أصالة تصوير ناجى ، وجرأة صالح ، ومزاج على طه المرهف ، وصدقه فى التعبير عن تجربته الحية ، وإن لفها بنوع من الصوفية الحالمة كما يقول .

وعندما تحدث المؤلف عن نزعة هذه الجماعة التأملية ذكر أنها نزعة متسمة بالخصوبة والنضارة ، مجردة من الجفاف العقلى الذى كان يطبع أغلب شعر جماعة الديوان فى هذه الناحية (ص ٤٤٢) وضرب أمثلة لهذه النزعة لدى شعراء الجماعة ، فأتى بقصائد لأبى شادى ، ومنها قصيدته فى (الشفق الباكى) « أقصى الظنون » وهى قصيدة فلسفية ؛ ولكنه أدخل القصائد الفلسفية والصوفية والعلمية فى نطاق القصائد التأملية ، وهذا ما لا نقره عليه ، ولو شاء لوجد فى الديوان قصيدة « الظل » التأملية المجردة التى يقول فيها :

أيها الزنجى قل لى   كيف قد أصبحت ظلى

كما أتى بقصائد فى هذه الناحية لناجى مثل قصيدته « الحياة » ، ولمحمود حسن إسماعيل « مقبرة الحى » ولصالح جودت « الراهب المتمرد » . ولم يكن ناجى ولا صالح من المتميزين بشعر التأمل ، وكان جديراً به أن يأتى بنماذج من شعر حسن كامل الصيرفى فهو زاخر بشعر التأمل .

وعند ما تناول المؤلف الشعر الوصفى ، سرد أسماء جملة قصائد لأبى شادى ، ولم يأت بنموذج رائع له فى صفحات سبقت ، وأتى لناجى بقصيدة « خواطر الغروب » ، وللصيرفى بقصيدة « ثورة الجدول » ، وللشابى « من أغانى الرعاة » .

وقد كان جديراً به أن ينوه بشعر على محمود طه ، فهو الشاعر الذى تميز بالوصف ، وربما كانت هذه سمة من أبرز سماته .

كما يلاحظ عليه أنه لم يفرق بين شعر الوصف الذى يقتصر على وصف مشهد من مشاهد الطبيعة أو مشاهد الحياة ، والشعر التصويرى الذى يبرز المشهد كأنك تراه . وقد تميز أبو شادى فى هذه الناحية وله شعر وفير فى هذا النوع من الشعر . ومن نماذج ذلك قصيدته التى نظمت فى « بور سعيد » بديوانه (أطياف الربيع) ص ١١١

وأضاف إلى ما تقدم نزعة الجماعة الاجتماعية والإنسانية ، وأتى بشواهد للنزعة الاجتماعية من شعر أبى شادى . ففى صفحة ١١١ يذكر أن أبا شادى عنى فى شعره بالفلاح عناية كبيرة ، ووصفه فى قصيدته « أميرنا الصعلوك » بديوان الشفق الباكى منذ عام ١٩٢٧ **يقول :**

هو ذلك الفلاح يا قومى الذى	يحيا حياة سوائم ورغام
مثل السوائم بل أحط بعيشه	مثل الرغام بذلة وبذام
وهو الذى لولاه ما ارتفعت لنا	رأس وما كنا من الأقوام
إنا جميعاً مجرمون إزاءه	حتى يخلص من هوى الإجرام

حتى ينـال حقوقه فى عيشـة ... خلصت من الأدران والأسقام
إن الجذور هى الحياة وإن تكن ... فى الترب نامية بغـير تمام

ولم يقتصر حبه على الفلاح ، بل امتد إلى العامل والعمال فخاطبهم فى قصيدته « عيد العمال » ص ٢١٣ بقوله :

أنتم بنو الشرف العظيم بنفعكم ... للناس تبنون الجديد جديدا
لا تعرفون لغـير علم سيـداً ... ولغير أحكام النظام عهودا
الترب : أنتم من بعثتم تـبره ... يختال ما بين الورى معبودا
والحقل : أنتم من خلقتم نبته ... فأغاث محروماً ورد شهيدا
والبحر : أنتم من قهرتم بأسه ... ولـكم تمرد عاتياً وعنيدا
والجو : أنتم من فتحتم ملكه ... فغدا مجالا للحياة مديدا

ولم يكتف المؤلف بهذه النماذج بل أتى بنماذج أخر، ولكن يلاحظ عليه أنه لم يتناول بالدراسة باقى دواوينه . ولو رجع إلى مثل ديوانه(عودة الراعى)الذى صدر فى يناير عام ١٩٤٢ لوجد مادة ثرية خصبة فى هذه الناحية الاجتماعية ، الدالة على حب الشعب وحب « الرجل الصغير » كما يسمونه ، وذلك ما تشهد به مثل قصيدته « الثالوث المقدس » ويقصد به الفقر والجهل والمرض ، التى جاء فيها قوله :

الفقـر والجهل والمرض ... ثالوثنا الباطش المتج
أغـره بيننا الغرض ... فصـال يستعبـد الجموع

ثم يقول فى جرأة ساخطاً على الحكام فى ذياك العهد :

نـادى بتمزيقه الولاه ... وخفيـة قدسوا رضاه
لولاه ما عفروا الجبـاه ... بالبطش فى صولة وجاه
لولاه لم ينهبوا الجموع ... لولاه ما سخروا العقول
لولاه لم تهرق الدمـوع ... ولم تضرّج بها الحقول(١)

ويثور ثورة عارمة على مآل أبناء الشعب ، وضياع حقوقهم ، فى قصيدته التقدمية المحلقة « حداد القطن » التى استهلها بقوله :

ما بال غالى القطن لم يسعف بمرجو الرحيق

ثم يتفجر ثورة ، داعياً الشعب إلى الثورة يقول :

يا شعب قم وانشد حقو ... قك فالخنوع هو الممات
تشكو الغريب وعلة الـ ... شكوى الزعامات الموات
قد عمت الفوضى وقد ... دب الفساد بكل شى
فإذا سكنت فلن تعد ... ولن يفى لك أى هى
مادمت تقبل أن تكو ... ن من الضحايا كالعبيد
سيسومك القوام والأ ... سياد ألوان القيود !

مثل هذه الانتفاضات الشعرية كانت جديرة بأن تحلى رسالة المؤلف ، ولكنه اكتفى بدراسة طائفة من الدواوين ، وترك باقيها كما ترك شعره الجديد الذى لم ينشر ،ولعل الذين سيكتبون من بعده لا يفوتهم استيعاب جميع دواوينه ، وكفى المؤلف أنه وضع ركيزة صلدة للخلفاء .

* * *

لم تكن جماعة أبولو منطوية على نفسها ، عاكفة على التعبير عن خواطرها الذاتية ، بل كان لها نفثات حرة متمردة ، كما قدمنا ، وكانت لها تجديدات فنية ، وكان لقطبها تنبوءات بقابل الشعر الحديث .

وقد أجاد مؤلف كتاب « جماعة أبولو » بيان تجديدات الجماعة فى بناء القصيدة، وفى وحدتها العضوية وفى إضافة قاموس شعرى جديد زاخر بالألفاظ الجديدة التى تستحم فى الضياء والظلال والأنوار ، وفى أسلوبهم التعبيرى الجرىء حيناً والطليق أحياناً واستخدامهم للتعبير الرمزى (ص ٥٢٣ من الكتاب) وهذه النقطة خصّها ببحث مفرد استغرق أكثر من ست عشرة صفحة من ٤٠٤ إلى ٤٢٠ . ومن رأيى أن من حسن ترسم الكتاب وضع هذا البحث فى نطاق التجديدات لا فى نطاق النزعات لأن شعر أبولو لم يكن شعراً رمزياً كالمفهوم من الرمزية بل كانت جمهرة من تعبيراته رمزية .

ولقد بسط المؤلف القول فى التجديدات العروضية وذكر أن بعض شعرائهم استخدموا بحوراً جديدة ، ومزجوا بين البحور المختلفة ، وتحرر بعضهم من القافية ، واستخدم الشعر الحر وسيلة للتعبير ، كما فعل

(١) ص ١٤١ ديوان « عودة الراعى » الصادر فى يناير سنة ١٩٤٢ .

أبو شادى فى بعض قصائده بديوان الشفق الباكى وقد كنا نؤمل من الكاتب أن يتعقب دعوة أبى شادى لأنصاره إلى الشعر الحر، وأثر هذه الدعوة فى إنتاجهم وإنتاج غيرهم من الأدباء ، وبهذا كان يقدم الأس التاريخى للشعر الحر وأنه نابع من تعاليم هذا الرائد الذى يقول فى كلمة له عن « الشعر الحر » منشورة بمجلة (أدبى) سبتمبر سنة ١٩٣٦ : « لقد قدمنا النماذج الأولى من هذا الشعر فى ديواننا « الشفق الباكى » ودعونا إليه فى بيئة أپولو ومازلنا ندعو إليه ، وإن الداعى إلى هذا الشعر مرسلا أو حراً ليس بعاجز عن قرض الشعر الكلاسيكى فى مناسباته الصالحة ولا نعرف أحداً لبى دعوتنا إلى حد ماسوى الشعراء الأفاضل فريد أبى حديد ، خليل شيبوب ، مصطفى عبد اللطيف السحرتى . وإذا كان صديقنا السحرتى آخر من استطعنا إقناعهم بمزايا الشعر الحر بعد نقاشنا معه فى موضوع الشعر الحديث فنحن نشهد له مع ذلك بخصب الإنتاج بالنسبة لغيره . . . » (١)

أليست هذه الكلمات وثيقة تاريخية لسبق مصر فى هذا الأسلوب الشعرى عن كل البلاد العربية الأخرى ؟ وكان جديراً بالمؤلف أن يهتم بها ، وقد قرأ هذه المجلة من بين قراءاته الواسعة .

ومما يجدر بالذكر أن مؤلف الكتاب قد أظهر فى شىء من البسط أثر أبى شادى فى البلاد العربية فى ريادته للتيار الوجدانى ، ولو تعقب تأثير « أپولو » فى شعراء السودان والحجاز والعراق وفلسطين والأردن ، وعقد لذلك فصلا لكان أضاف إضافة مهمة إلى تاريخ الأدب العربى المعاصر .

* * *

والذى يحمد عليه المؤلف حمداً كثيراً أنه تناول شعر رائد هذه الجماعة بكثير من البسط والتفصيل وتناول طائفة من شعر دواوينه بالثناء والنقد الخفيف ، فتحدث عن ديوان « زينب» و« مصريات » و« أنين ورنين » ، وأسهب القول فى ديوان « الشفق الباكى » . وكلها صدرت قبل عام ١٩٢٧ ، أما بعض دواوينه الأخرى فقد تناولها تناولا متناثراً فى خلال الدراسة . ولكنه مع هذا ترك دواوين أخرى مثل « الكائن الثانى » وهو يجمع أكثر شعره العلمى ، و« عودة الراعى » وهو من أحسن دواوينه ، و « من السماء » ثم دواوينه التى دبجها فى أمريكا ، من عربية وإنجليزية . وقد يكون من التعسف مطالبته بدراسة جميع هذه الدواوين ولكنا كنا نود أن يلمح لها ليكشف عن تطوُّر أبى شادى الفنى والموضوعى معاً.

والمؤلف وإن تناول شعر أبى شادى بكثير من التفصيل ، فإنه لم يتعمق شخصيته ، بل اكتفى بالقول فى شىء من السطحية ، بأن أبا شادى كان مضطرب الأعصاب ، وأرجع تهافت بعض قصائده إلى هذا الرأى الفطير ، واعتمد فى رأيه إلى أنه كان يحب ابنة أخت زوجة أبيه ، فلما تزوجت أصيب بهذا الاضطراب ، وهذا تعليل سيكولوجى متهافت ، وكان عليه أن يلم بحالاته النفسية التى أثرت فى كيانه بالتعمق فى معرفة طفولته ، ولكنه لم يفعل ، وقد كان عليه وهو يتناول هذه الناحية السيكولوجية أن يرجع إلى ماكتب بعض أصدقائه ، وإلى الكتب التى كتبت عنه مثل كتاب « إضاءة الدرب » Blazing the Trail وكتاب « شاعر الإنسانية » لروكس بن زائد العزيزى وكتاب إسماعيل أدهم « أبو شادى الشاعر » وغيرها من الكتب لعلها تعاونه على التوفر على معرفة هذه الشخصية المركبة ، وهذا جزء حساس من الدراسة أغفله المؤلف لأنها مصادر أصيلة لمن يريد أن يكتب عن مثل هذا الرجل المتعدد النواحى . وحياته المليئة بالأحداث .

فليس زواج حبيبته فقط ، هو الذى أثَّر فيه ، بل زواج أبيه فى حياة أمه ، كان من العوامل المؤثرة فيه ، أضف إلى ذلك البيئة الجاهلة الكنود وحملات الأدباء التى وجهت إليه فى ظلم وقسوة وتحامل ، وغيرها من

(١) ص ٣٦٦ من مجلة أدبى . يوليو – سبتمبر سنة ١٩٣٦ .

(١) ديوان أطياف الربيع ص ١١٢ .

العوامل التى تجدر بالكاتب أن يلمّ بها قبل إبداء رأى حاسم فى هذه الناحية الدقيقة . وفى شعره النفسى عدد كبير من القصائد كان يمكن اكتناه شخصيته منها ، فالرجل الذى يقول فى تفاؤل واتزان فى قصيدته « هدأة الثائر » :

ما بال سخطى يستحيل محبة	كالنار ساعة تستحيل ضياء
ما بال أطياف الربيع تحولت	شجنا وعادت نشوة وصفاء
ما بال عمرى لوعة لا تنتهى	فأجامل الأيام والأرزاء
وأعيش فى دنيا التفاؤل ناسياً	دنيا تفيض قساوة وعداء(١)

ليس رجلا مضطرب الأعصاب ، بل هو رجل قوىُّ الأعصاب يتحمل المصائب فى بشر ، ويتشاءم فى تفاؤله . والرجل الذى يقول :

حياتى لم تكن يوماً بعمرى	ولكن بالتصوف والمعانى
أنا ابن هواى ثم أنا ابن فكرى	ولست أعيش فى هذا الزمان
أعيش بكل عصر عبقرى	تألق فى الشعور وفى البيان
وفى نفسى حروب ليس تفنى	حروب للسمو وللهوان
كأنى لست فرداً فى صفاتى	ولكنى جموع فى كيانى

مثل هذا الرجل الذى يعتبر جمعاً فى رجل ، يجدر بنا عند الحكم على شخصيته أن نعاود النظر مرات .

* * *

ومع أن الأستاذ عبد العزيز الدسوقى قد خدم الأدب العربى بهذا الكتاب القيم ، وأنصف جماعة أدبية ناشطة عاملة ، قوبلت فى جيلها بالسخر والانتقاص ، فإن فى كتابه آراء أصرَّ عليها فى عناد لا يليق بالباحث النزيه المحايد ، ومن هذه الآراء قوله : « إن جماعة أبولو امتداد لجماعة الديوان (ص ١٣١ ، ١٦٦) وإنها فى تجديدها كانت تطوراً طبيعياً لتجديد هذه الجماعة . وإن تأثرها بها كان تأثراً ملحوظاً ، وإن مطران لم يكن رائد التجديد .

وقد أخذ يعلل هذه الآراء بعلل عجيبة هو أن ثقافة جماعة أبولو كانت إنجليزية مثل جماعة الديوان ، وأن أبا شادى كان يتابع وهو فى إنجلترا تعاليم أصحاب مدرسة الديوان ، وأن هناك فروقاً كبيرة تباعد بين مطران وأبى شادى (ص١٦٣) وهذه تعلات عامة سائبة ، فلم يقدم لنا المؤلف شواهد شعرية دالة على تأثر واحد من البارزين فى جماعة أبولو ، بالعقاد أو المازنى . بل إن اعترافات أبى شادى وناجى بأنهما تأثرا بمطران كان ينكرها ، ويقول فى عناد إنها من قبيل المجاملات ! ولو تعمق دواوين شعراء أبولو وبخاصة أبى شادى ، لوجد ملامح كثيرة من شعر مطران مضمرة فى شعره ، ولو أدرك أن توجيه مطران له توجيهاً تأثرياً لفكت هذه العقدة التى رسبت فى كتابه .

وينبغى أن نلاحظ أن مسألة الحكم على تأثر شاعر بشاعر مسألة نفسية بحتة ، وليس من حق الكاتب التدخل فيها إلا إذا كان ملء اليد بالأدلة . فإذا رأينا أبا شادى فى ديوانه الأول (أنداء الفجر) يرجع تأثره بتعاليم مطران ويعده معلمه الأول الذى ينظر إلى أستاذيته فى جلال وحنان فيجب أن نصدقه ، وإذا وجدنا أبا شادى يكرر أثر مطران فيه فى مثل قصيدته « منزلة الخليل » التى يقول فيها :

وهل أنا إلا نفحة منك لم تزل	على عجزها ظمأى وإن دمت قدوتى
يجلك قدراً شاعر بعد شاعر	وتوقظ عمراً أمة بعد أمة
وما عابنى إطراء حبى فإنما	أعبر عن دينى وأنشر ملتى(١)

فينبغى أن نصدقه . . نصدقه لأن مطران عاصر طفولة أبى شادى ، وكان بمثابة العم له والصديق الصدوق لوالده .

ونصدق ناجى أيضاً إذا جهر بتأثره بمطران ، وهذا التأثر كما أسلفت تأثر توجيهى . ولعلنا إذا قابلنا بين قصيدة « المساء » لمطران وقصيدة ناجى « خواطر الغروب » وقد ذكرها المؤلف فى ص ٤٦١ نجده يقول : « إن ناجى لا بد أنه نظر عند تدبيج هذه القصيدة إلى قصيدة مطران »

---

(١) شعر الوجدان جمع محمد صبحى ١٩٢٥ ص ٦٨ .

وإذا أخذنا فى فحص شعر الصيرفى ، مثلا لما وجدنا أىّ أثر فيه لمدرسة الديوان ، وربما كان تجاوبه مع شعراء المهجر ، وكذلك صالح جودت فإن شعره الغنائى الحلاب ليست فيه أية نفحة من نفحات شاعر من شعراء جماعة الديوان ، وربما كان تأثر صالح بشوقى كبيراً . وهكذا لو أخذنا فى تتبّع باقى الشعراء لما وجدنا أثراً يذكر فى شعرهم لجماعة الديوان .

وما حاجتهم إلى جماعة الديوان ، وأغلبهم كان يقرأ الأدب الإنجليزى من منابعه ، ويقرأ الشعر العربى القديم ، فيتأثر أحدهم بالشريف الرضى ، كما نجد ذلك ملموساً لدى ناجى ، أو بأبى تمام كما نجد ذلك بارزاً فى شعر أبى شادى ، أو بالمتنبى وغيره كما يبدو لنا ذلك فى شعر صالح جودت . فآراء المؤلف التى أشرنا إليها آنفاً لا تقوم على أساس ، بل أخشى أن أقول إن فيها كثيراً من التعسف والتحكم ، بل الشطط . ومن آيات هذا التعسف أنه فى سبيل تأييد فكرته بأن ناجى لم يتأثر مطراناً أنه أتى بقصيدة لمطران هى قصيدته «بنفسجة فى عروة» ص ٣٨٢ ليقيم مقابلة بينها وبين قصيدة لناجى هى قصيدته «رسائل محترقة» وقصيدة مطران قصيدة قيلت فى ساعة هدوء وصفو ، ويروى فيها زورته لأسرة ، وكان بصديريته بنفسجة ، ويأتى طفل يتحايل على أخذ البنفسجة ، ويستولى عليها ، ويلاطفها ثم يحاول العبث بها ، فتأخذها منه أمه وتردها إلى الشاعر ؛ وهو موقف يخالف كل المخالفة موقف ناجى فى رسائل محترقة التى تحكى ثورة ناجى على صديقة مائقة ، فيأخذ يحرق رسائلها .

وقد كان المؤلف فى غنى عن هذا العنت لو أنه قال إن شعراء جماعة أپولو تأثروا بكل من سبقهم ؛ واستقلوا بطريقتهم واتجاهاتهم ، وكان فى غنى عن مخالفة كل من تناول هذه الناحية ، ولكنه أراد أن يخالف لمجرد المخالفة ، فهو يقول : «نحن نخالف مندور فى أن خليل مطران هو رائد التجديد فى الأدب العربى المعاصر ، وأنه قائد حركة التجديد ، ونرى أن جماعة الديوان هى التى قادت حركة التجديد فى مطلع هذا القرن ، وأن جماعة أپولو هى الامتداد الخصب لهذا التيار» ص ٢٧٨ .

ونحن ننكر عليه هذا الامتداد ، فجماعة أپولو ، قامت من التناقض الذى كان سائداً بين جماعة الكلاسيكيين الجديدة ، وجماعة الديوان ، لتستقل باتجاه جديد ، استلهموه من حياتهم الخاصة وحياة المجتمع ، ومن النبع الابتداعى الأوروبى فى إنجلترا وفرنسا . وإذا كان بعضهم قد قرأ لجماعة الديوان ، وبخاصة شكرى . فقد كانت قراءة عابرة ، وإذا وجدنا من جماعة أپولو من قرأ شعر العقاد مثل الدكتور رمزى مفتاح فذلك للكشف عن تأثرات العقاد بشكرى .

ويضاف إلى ما تقدم حقيقة أن أبا شادى أخرج فى سنة ١٩١٠ ديوانه «أنداء الفجر» متأثراً بتعاليم مطران وهو ديوان سبق به اثنين من جماعة الديوان هما العقاد والمازنى ، وقد حاول المؤلف أن يثبت أن الديوان لم يخرج فى عام ١٩١٠ ، ولكن موضوعات قصائد الديوان دالة بذاتها على أنها بنتُ هذا الوقت فضلا عن أن مطران قد أثنى على هذا الديوان عام ١٩١٠ فقال :

ديـوانك الأول فتح لـه ما بعـده فى عالم الشعر

والقصيدة مطبوعة بالزنكوغراف فى الطبعة الثانية لهذا الديوان ، وما كان لمطران أن يخالف عن الحقيقة ، وأن يجارى أبا شادى فى طمس الواقع إذا أراد أبو شادى ذلك .

وقد أتى المؤلف للتدليل على أن ديوان «أنداء الفجر» لم يظهر فى عام ١٩١٠ ، بما ادعاه من أن بالديوان قصيدة بعنوان إلى سجين القلم «محمد بك فريد» وفريد لم يسجن إلا فى سنة ١٩١١ كما يقول . فكيف يضم ديوان صدر فى سنة ١٩١٠ حادثاً وقع فى سنة ١٩١١ ، ويدحض هذه الدعوى أن الحكم الذى صدر ضد الأستاذ على الغاياتى ، ومحمد بك فريد بالسجن كان فى

أغسطس سنة ١٩١٠[1] وبهذا تنهار القرائن التى أوردها المؤلف فى كتابه بخصوص هذه الواقعة التاريخية .

* * *

ومع هذا فإننا نغتبط بهذا الكتاب الذى أنصف جماعة أدبية شقت طريقها وسط الصخر والشوك ، ونعجب بكثير من آرائه الجريئة التى خالف فيها بعض كتّابنا ونقادنا . فى تأكيده أن جماعة أبولو كان يجمعها وحدة الهدف ، والاتجاه العام (ص ٢٧٩) وفى إنصافه لعدد كبير من شعراء هذه الجماعة ، وإبراز نماذج رائعة لهم ، ونخص بالذكر الشاعر العالم المفكر أحمد زكى أبا شادى ، الذى لم يقدر أدبه الجيل المعاصر ، فوجد ممن لم يتصل بهم من مثل خفاجى ، وعبد العزيز الدسوقى مؤلف هذا الكتاب من يقدرون أدبه وشعره المنوع ، ولا يسعنا إلا أن نحمد للمؤلف إنصافه لهذا النابغة ، ولجماعة أبولو التى كان لها أثر بارز فى خدمة الأدب والشعر بوجه خاص .

أحزان المساء

١٦٥ صفحة من القطع الوسط — مطبعة الشبكشى بالقاهرة

بقلم الأستاذ صلاح عبد الصبور

ترجمة الشعر هى أعسر ألوان الترجمة ، ولعل المثل الإيطالى القائل « أيها المترجم ! أيها الخائن » هو أكثر لصوقاً بالشعر منه بغير الشعر من ألوان الفن الأدبى . وصعوبة الترجمة أكثر وضوحاً فى الشعر الغنائى منها فى الشعر القصصى أو الملحمى ، ذلك أن فى هذين اللونين الأخيرين من الشعر عنصراً من الحكى يستطيع أن يصل إلى قارئه ، مهما اختلف الثوب اللغوى

أما الشعر الغنائى ، فجلّ اعتماده فيما ينقله إلى متلقيه على الإيحاءات والظلال التى تبثها الكلمات ، أو التى تنعكس من سياق الكلمات ونظمها ، ولعل مصداق ذلك أن حركة الترجمة عندنا لم تقبل على الشعر إلا إقبالا محدوداً ، فعنيت بترجمة مسرحيات شكسبير ، ورائعتى جوته ودانتى : فاوست والكوميديا الإلهية ، وبعض القصص الشعرية ، بينما لم تقدم للقارئ العربى إلا القليل الأقل من ترجمة الشعر الغنائى الأوروبى وما ترجم منه كان مثار خلاف كبير بين ناقديه ومتتبعيه .

صعوبات ترجمة الشعر الغنائى الأوروبى إلى العربية إذن صعوبات متلاحقة ، وقد كلّف الشاعر الأستاذ كمال الحناوى نفسه هذه المشاق جميعها ، وأضاف إليها مشقة جديدة حين حرص على أن تكون ترجمته لأشعار « روبرت بروك » التى أخرجها باسم « أحزان المساء » ، ترجمة شعرية مستوفاة ، شديدة الحفاظ على الوزن والقافية العربيين .

وروبرت بروك شاعر غنائى إنجليزى ، ولد عام ١٨٨٧ وتوفى عن ثمانية وعشرين عاماً فى عام ١٩١٥ ، وهو مجنّد فى الحرب العالمية الأولى .

وشعر بروك يتميز بصفائه وعذوبته ، فهو يختلف جدّ الاختلاف عن شعر شعراء اللغة الإنجليزية الذين عاصروه ، وبدأوا حياتهم الشعرية فى الحقبة التى بدأ فيها بروك حياته ، مثل عزرا باوند أو ت . س . إليوت ، ففى شعر هذين الشاعرين العملاقين اتجاهات مبكرة فى تجديد الصياغة الشعرية ، واهتمام بالغ بمشاكل الفكر ، وولع بالغوص فى نفس إنسان العصر . ولذلك كان شعرهما هو آية القرن العشرين ، على حين يعتبر شعر روبرت بروك ألصق بالقرن التاسع عشر منه بقرننا هذا .

فالشاعر الذى اختار له كمال الحناوى هذه

(١) يراجع شعراء الوطنية للأستاذ عبد الرحمن الرافعى ص ٣٠٥

المجموعة شاعر رومانتيكي ، يعلن عن رومانتيكيته بنفس النبذة التي أعلن بها القرن التاسع عشر عن رومانتيكيته . وهو ليس قريباً إلى شللي وبايروك بمقدار قرابته لروبرت براوننج مثلا . فإن شللي وبايرون قد حرصا على أن يعبرا عن تجاربهما الرومانتيكية فى أبنية شعرية كبيرة ، كالملحمة أو القصة الشعرية ، على حين اكتفى شاعرنا بالغناء العذب ذى الوتر الواحد .

ولعل هذا الطابع الغنائى الواضح ، هو ما استهوى الأستاذ كمال الحناوى ، وجعله يقدم على هذه التجربة متحملا ما فيها من مشقات .

وقد قدم الأستاذ عباس محمود العقاد لهذه الترجمة بكلمة جاء فيها :

« ولا أحسبنى أعدو الواقع إذا قلت إنه – أى المترجم – حجة ناطقة للقائلين بترجمة الشعر شعراً ، دون أن يفقد لبابه ، وحجة ناطقة لاتساع الأوزان العربية لأداء معانى الشعر فى اللغات الأجنبية ، وإن اتسعت بين اللغتين مسافة الأصول والمشتقات »

فالأستاذ العقاد يحكم بنجاح هــذه التجربة ، مؤكداً أنها قد أفلحت فى أن تترجم الشعر شعراً ، دون أن يفقد لبابه .

فما هو لباب الشعر ، فى نظر الأستاذ العقاد ؟

من الواضح أن كلمة « لبــاب » لا تدخل فى القاموس النقدى ، فهى ليست مصطلحاً ، مثل ، الأسلوب أو المضمون أو المعنى أو غيرها من الكلمات النقدية التى يشيع ذكرها على ألسنة النقاد ، ولا يمنع ذلك أن يثور الجدل حول تحديد معنى هذه الكلمات ، بل إن كلمة « اللباب » كلمة جديدة تماماً فى قاموس النقد ، كانت تحتاج من الأستاذ العقاد أن يوضح ما يعنيه بها .

وفى رأيى أن « لباب » الشعر إذا كنا حريصين على استعمال هذه الكلمة هو العنصر الذى به يصبح شعر شاعر ما ، متميزاً عن النثر أولاً ، ومتميزاً عن شعر شاعر آخر بعد ذلك .

فلكل شاعر إذن عنصر خاص ، نستطيع أن نقول إنه « لباب شعر » وهناك عنصر آخر سابق هو لباب كل شعر .

ولباب كل شعر هو التعبير الشعرى أو التناول الشعرى للتجربة . أما لباب شعر شاعر ما ، فهو منهجه فى تكثيف التجربة أو بسطها ، وفى لجوئه إلى التضليل أو ولعه بالتجريد ، وغير ذلك من ألوان العمل الشعرى .

والشاعر الذى نترجم له ، كما قلت ، شاعر صفاء وغنائية ، وألفاظه تحمل من الظلال أكثر مما تحمل من الوضوح . وقل أن تعثر بين أبياته على غموض يجاوز حده ، أو يستدعى الإحالة إلى مأثور تراث ، أو رمز من تلك الرموز المثقلة بالثقافة التى يستعملها بعض الشعراء الغربيين ، فى هذا القرن .

ومثال ذلك قصيدته فى أول الديوان ، وعنوانها « البداية » يقول الشاعر ، ماترجمته الحرفية ، فى مقطعها الأول :

يوما ، سأنهض عنكم ، وأخلفكم يا أصدقائى
وأبحث عنك بين أطراف العالم القصيه
أنت ، يا من عرفت مدى جمالك
من لمسة يديك ، وشمة شعرك
كنت معبودى الوحيد فى تلك الأيام الغابرة
وستجدك قدماى المشوقتان ثانية
رغم أن السنوات القاسية ، وعلامات الألم
قد غيرتك تماما ، إلا أننى سأعرفك
وكيف أنسى ، أننى أحببتك كل هــذا الحب
يوما ما ؟

يقول الشاعر كمال الحناوى فى ترجمة هذا المقطع

عن قريب سيغلب الشوق صبرى
وأشدُّ الرحال عن أصدقائى

باحث عنك فى الوجود جميعاً
بين هذى الحياة والأحياء
عنك . . . يا ربة الجمال دواما
عنك .. يامنيتى ، وياحسنائى
عنك حتى أتاك ماكنت ألقى
يوم ألقاك فى ظلال المساء
لامساً كفك المضيئة بالحسن
وتلك الشعور فى استحياء

* * *

وسأمضى إليك جذلان يهفو
بين جنبىَّ حائر خفَّــاقُ
رغم مر السنين ينبض حبًّا
وبه لهفة ، وفيه اشتياق

وسألقى الغضون ظللت الوجه
وغامت بحزنها الأحــــداق
ذاكــراً أننى عشقتك يوما
ومحيَّــــاك كله إشراق
ورعى حبنا المساء وضوء
خافتٌ شاحبٌ ، ودمع مراق

هذا هو المنهج الذى اختاره الشاعر كمال الحناوى فى ترجمته لروبرت بروك ، حين حرص على أن تكون الترجمة عربية الثوب ضافيته ، فابتعد أيما ابتعاد عن التعبير عن « لباب » شعر هذا الشاعر وإن كان قد قدم لنا شعراً عربيًّا أصيلا ، نستطيع أن نقول إنه : مستوحى من روبرت بروك .





الحياة الثقافية فى شهر

مجمع اللغة العربية بالجمهورية العربية المتحدة

صدر القرار الجمهورى رقم ١١٤٤ لسنة ١٩٦٠ فى منتصف شهر يونية من العام الماضى بإنشاء مجمع للغة العربية بالجمهورية العربية المتحدة ، بعد أن تمَّت وحدة إقليمى الجمهورية ، واقتضت توحيد القرارات المنظمة للمؤسسات العامة فى كلٍّ من الإقليمين ، يندمج فيه المجمعان اللذان كانا فى القاهرة ودمشق مع بقاء كلٍّ منهما باعتباره مجمعاً فرعاً .

وقد جعل القرار الجمهورى هذا المجمع هيئة مستقلة ذات شخصية اعتبارية واستقلال مالى وإدارى ، مقرُّه القاهرة ، وله فرعان ؛ أحدهما فى القاهرة ، والآخر فى دمشق ، ورئيسه الأعلى وزير التربية والتعليم فى الحكومة المركزية .

وحدَّدت أغراضه فى المحافظة على سلامة اللغة العربية والحرص على وفائها بمطالب العلوم والفنون فى تقدمها وملاءمتها لحاجات الحياة فى العصر الحاضر ، وتوحيد المصطلحات فى اللغة العربية ، والدراسات العربية وإحياء تراث العرب فى العلوم والفنون والآداب ، وعلاقة ذلك بتاريخ العرب وآثارهم وحضارتهم وصلتها بالحضارات وأثرها فيها وتأثُّرها بها ، ثم بحث كل ما له شأن فى تقدم اللغة العربية وما يعهد إلى المجمع فى بحثه من دراسات ومشروعات .

أما الوسائل إلى تنفيذ هذه الأغراض فهى : وضع معجمات للغة العربية ، ونشر بحوث فى تاريخ بعض الكلمات وما طرأ على مدلولاتها من تغيُّر ، وتحديد ما ينبغى استعماله أو تجنُّبه من الألفاظ والتراكيب ، والدراسة العلمية للهجات العربية الحديثة فى الأقطار المختلفة وللكلمات والأعلام العربية فى اللغات الأجنبية ، وإصدار المجلات والنشرات لنشر بحوث المجمع وقراراته وما يلائم أعماله المعجمية والثقافية من نصوص ودراسات ومصطلحات ، وتوثيق الصلات بالمجامع والهيئات اللغوية والعلمية ، ونشر الوثائق والنصوص التاريخية والآثار التى خلفها أدباء العربية وعلماؤها ومفكروها ، والتنويه بأعمال المؤلفين والأدباء وأصحاب البحوث التى تخدم أغراض المجمع ، ومنح جوائز تشجيعية ، والدعوة إلى المؤتمرات والمهرجانات والاشتراك فيها ، والتعاون بين المجمع ودور الكتب الوطنية للانتفاع بما تضمه من النصوص وكتب التراث . . .

وقد نُصَّ على أن يتألف هذا المجمع من ثمانين عضواً عاملا على الأكثر ، هم : أعضاء فرع القاهرة ولا يتجاوز عددهم أربعين ، وأعضاء فرع دمشق ولا يجاوز عددهم عشرين ، ثم ممثلون للبلاد العربية الأخرى ولا يتجاوزون العشرين .

ويشترط أن تتوافر فى العضو إحدى هذه الصفات على الأقل :

اطلاع واسع وعميق على علوم اللغة العربية وآدابها وأصالة فى البحوث اللغوية والأدبية ، إنتاج لغوىٌّ أو أدبىٌّ أو علمىٌّ متداول ، تخصُّص فى أحد العلوم العصرية مع إتقان للغة أو أكثر من اللغات الأجنبية القديمة أو الحديثة ، واطلاع حسن على قواعد اللغة العربية فى الاشتقاق والتصريف والوضع والمصطلحات ، تخصُّص وتأليفٌ فى تاريخ الأمة العربيـــة أو فى آثارها أو فى تراثها الأدبى أو العلمى مع التمكن فى علوم اللغة العربية ، ثم اهتمام بارز بالمخطوطات العربية والتراث القديم والمحافظة عليها مع معرفة واطلاع على علوم العرب .

ويُنتخب أعضاء الفرعين من بين المرشحين للعضوية ، ويتمّ الترشيح بتزكية اثنين من الأعضاء العاملين ، ولا تكون جلسة الانتخاب صحيحة إلا إذا حضرها الثلثان على الأقل من الأعضاء العاملين ، ويكون انتخاب المرشح صحيحاً إذا حصل على نصف الأصوات على الأقل ، والتصويت سرّى ، ويصدر باعتماد العضوية قرار من رئيس الجمهورية بناء على عرض وزير التربية والتعليم المركزى .

أما انتخاب ممثلى البلاد العربية فيكون بترشيح من مكتب المؤتمر ويصوّت على الانتخاب سريّاً أكثرية الحاضرين ، ويصدر باعتماده قرارٌ من رئيس الجمهورية أيضاً .

* * *

ولقد صدر فى الشهر الماضى قرار جمهورى بتعيين أحد عشر ممثلا للدول العربية أعضاء عاملين هم : الأستاذ أحمد عفيات عن اليمن ، والدكتور إسحاق الحسينى عن فلسطين ، والأستاذ أنيس المقدسى عن لبنان ، والدكتور عبدالله الطيب عن السودان ، والأستاذ عبدالله كنّون عن المغرب ، والأستاذ على الفقيه حسن عن ليبيا والدكتور عمر فرّوخ عن لبنان ، والأستاذ قدرى حافظ طوقان عن الأردن ، والأستاذ محمد البشير الإبراهيمى عن الجزائر والأستاذ محمد بهجة الأثرى عن العراق ، والأستاذ محمد فاضل بن عاشور عن تونس .

وكذلك تعيين عشرة أعضاء عاملين فى فرع المجمع بالقاهرة هم : الدكتور إبراهيم أنيس والأستاذ إبراهيم عبد المجيد اللبّان والأستاذ إسماعيل مظهر والأستاذ أمين الخولى والأستاذ عبد الحميد حسن والأستاذ عبد الفتاح الصعيدى والأستاذ على بدوى والدكتور مراد كامل والدكتور محمد عوض محمد والدكتور محمد مهدى علاّم .

وتعيين ثلاثة أعضاء فى فرع المجمع بدمشق هم : الدكتور أمجد الطرابلسى والدكتور شكرى فيصل والأستاذ محمد المبارك .

كما انتخب أخيراً الدكتور فؤاد صرّوف (لبنان) والأستاذ نظير زيتون (الأديب المهجرى المقيم فى حمص) والأستاذ واصف البارودى (لبنان) أعضاء مراسلين .

* * *

وعلى أساس هذا التوحيد بين المجمعين ظهر أخيراً الجزء الأول من المجلد السادس والثلاثين من المجلة الرصينة التى كان يصدرها المجمع العلمى العربى بدمشق ، وقد كُتب على غلافها اسمها الجديد « مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق » . وكانت قد أنشئت عام ١٩٢١ وظلت تؤدّى رسالتها فى خدمة اللغة العربية والعمل على تزويدها بالمصطلحات العلمية والبحوث اللغوية ونشر ما فى كنوز المكتبات من ذخائر التراث العربى . وتصدر فى كل عام أربعة أجزاء .

والجزء الذى بين أيدينا الآن يضم طائفة من المقالات النفيسة مثل : « ألفاظ الأنواع النباتية » للأمير مصطفى الشهابى و « الاصطلاحات الفلسفية » للدكتور جميل صليبا و « الأوزان العربية فى المصطلحات

العلمية » للدكتور محمد صلاح الدين الكواكبى ، ثم « نظرة فى معجم المصطلحات الطبية » للدكتور حسنى سبح ، إلى غير ذلك من بحوث ومن تحقيق لروائع تراثنا الخالد ؛ نشرها الأستاذان أبو اليسر عابدين وعز الدين التنوخى والدكتور عزّة حسن . ثم تعليق من الأستاذ الجليل شفيق جبرى على محاضرات الدكتور شكرى فيصل التى ألقاها فى معهد الدراسات العربية العالية فى القاهرة عن الصحافة الأدبية، ختمه بالإشارة إلى فضل المحاضر فى إشادته بالمحافظة على اللغة فى عصر كادت الأذواق ترغب فيه عن هذه المحافظة وتعبث بالميراث الضخم الذى خلّفه لنا الماضى .

وضع دائرة معارف عربية

أوصت اللجنة الثقافية الدائمة لجامعة الدول العربية فى دورتها الرابعة عشرة التى عقدت بالقاهرة فى يناير (كانون الثانى) سنة ١٩٦١، الإدارة الثقافية بهذه الجامعة بأن تؤلف لجنة من الفنيين الإخصائيين تبحث موضوع دائرة عربية مفصّلة ، وبقدم هذا التقرير للمكتب الدائم للجنة الثقافية الذى يدعى خاصة لهذا الغرض لدراسته وإقراره ، على أن يكون ذلك قبل الدورة القادمة لمجلس الجامعة حتى يبدى الرأى فى الموضوع .

ومشروع هذه الدائرة يرجع إلى منتصف عام ١٩٥٢ حين تقدمت حينذاك باقتراح بشأنه مرّ بمراحل عدة ، ثم تقدم الوفد السعودى باقتراح فى مؤتمر وزراء معارف الدول العربية فى ديسمبر من عام ١٩٥٣ ؛ فأوصى المؤتمر الإدارة الثقافية بالجامعة بدراسة الموضوع .

وقد رأت اللجنة الثقافية أن إعادة بحث موضوع دائرة المعارف العربية الشاملة قد أصبح واجباً . وبخاصة أن دائرتى المعارف اللتين أخرجهما من قبل الأستاذان محمد فريد وجدى وبطرس البستانى لا يفيان بالغرض المقصود من دائرة المعارف الشاملة ، وإن كان جهداً فردياً ، يستحق الثناء كله ؛ وأن دائرة المعارف التى أخذت مؤسسة فرانكلين بالقاهرة فى إخراجها هى من الدوائر الصغيرة الحجم التى تسمى « دائرة معارف المكتب » وتقع فى جزء واحد ؛ كما أن الدائرة المبسطة التى أوصى المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بعملها تقع فى حوالى عشرة مجلدات وتكون من حيث الحجم فى مثل خُمس دائرة المعارف البريطانية .

دائرة المعارف الزراعية

فى العدد التاسع والثلاثين من « المجلة » الصادر فى شهر مارس ١٩٦٠ نوّهنا بظهور الجزء الأول من « دائرة المعارف الزراعية العربية » التى تصدرها « المجلة الزراعية » ويشرف على تحريرها الأستاذ الدكتور أحمد رياض عضو الأكاديمية المصرية للعلوم ومدير قسم الكيمياء بوزارة الزراعة سابقاً ، ويشترك معه فى تحرير موادها طائفة من خيرة الأساتذة المتخصصين . وقلنا إن المكتبة العربية تفتقر إلى هذا الضرب من الموسوعات فى هذا الميدان الهام ؛ ميدان الزراعة وما يتصل بها من حيوان وطير . ورجونا أن يتيسر لهذه الموسوعة تمام أجزائها . ثم أشرنا إلى بعض ملاحظات تمنّينا أن يؤخذ بها .

ولم يكد العام ينقضى على هذه الكلمة حتى كان الجزء الثانى من هذه الموسوعة قد خرج للناس مستوفياً كثيراً من أوجه التحسين والكمال ؛ فقد لوحظ أن الأخطاء المطبعية فى هذا الجزء كادت أن تنعدم ، وأن عدم التناسق فى الطبع الذى كان واضحاً فى الجزء الأول قد تلاشى .

كما لوحظ ازدياد فى هيئة التحرير عما كانت عليه؛ فقد انضم إليها فريق من أصحاب المراكز العلمية

المرموقة ، وزاد كذلك عدد المراجع التى اعتمد عليها .

وروعى فى هذا الجزء ما أشرنا إلى وجوده فى الجزء الأول من طغيان مادة على مادة ؛ واختصار الكتابة بعض الشىء فى مادة هى فى حاجة إلى الإيضاح ، فعولج ذلك فى الجزء الثانى وأخذت كل مادة حقها فى الكتابة تبعاً لأهميتها العلمية أو مركزها من الاقتصاد الزراعى العربى .

وفى الجزء الذى بين أيدينا تجديد قيّم ، فقد تضمّن فهرساً أبجدياً للأسماء العلمية الواردة فى الدائرة ، وفائدته ظاهرة ؛ ذلك أن كثيراً ما يقع الاسم العربى المهجور عامة أو الغريب فى منطقة قارئ عربى معين قبل الاسم الشائع ، وذلك بحكم ترتيبه الهجائى ، ويضطر القائمون بأمر هذه الدائرة حفاظاً على التراث العربى ، وحرصاً على الإحاطة التى يستهدفونها جهد الطاقة إلى أن يوردوا الاسم ثم الكتابة عنه . فجاء هذا الفهرس ميسراً للباحث يهديه إلى طلبته دون عناء ، فلكل نبات أو حيوان اسم واحد لا مرادف له يتفاهم به جميع العلميين .

على أننا كنا نفضل لو أن اللوحات المصورة بالألوان — ولها قيمتها — لم تنقص فى الجزء الثانى إلى واحدة بعد أن كانت خمساً فى الجزء الأول . وإن كانت الدائرة قد عوّضت قارئها بنشر عدد كبير يزيد على المائة من الصور والرسوم الإيضاحية .

أنباء الثقافة

● مما أوصت به اللجنة الثقافية بجامعة الدول العربية الدولَ الأعضاء : إصدار قانون الإيداع حتى تودع كل دولة نسخة من كل كتاب يطبع بها فى المكتبات الوطنية وفى وزارات التربية والتعليم والثقافة ، وأن تصدر الدول العربية منذ الآن فهارس مكتباتها بما تحويه من مطبوعات ومخطوطات وتطبعها حتى تكون معدّة فى حلقة الببليوجرافيا التى ستعقدها اليونسكو فى عام ١٩٦٢ .

وقد أوصت اللجنة بأن تبعث كل دولة بقوائم ما تسجل من مطبوعات أو مخطوطات إلى قسم الببليوجرافيا فى الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية حتى يُعِدّ هذا القسم كشوفاً موحّدة بهذه القوائم ويوزعها على الجهات المعنية فى الدول العربية .

● نوقشت فى الشهر الماضى رسالةٌ تقدم بها الأستاذ عبد العزيز مطر للحصول على درجة الماجستير فى الدراسات اللغوية الحديثة من كلية دار العلوم فظفر بها بتقدير ممتاز . وكانت لجنة المناقشة مؤلفة من الدكتور إبراهيم أنيس والأستاذ عبد الحميد الدواخلى والدكتور عبد الرحمن أيوب .

أما موضوع الرسالة فهو « دراسة لغوية فى لهجات البدو فى مصر » . وقد اختار إقليم ساحل مريوط ليدرس منه هذه اللهجات لأن هذا الإقليم جميعاً — فيما عدا قلة ضئيلة — من قبائل مترابطة ؛ حتى أن بدو المنطقة يسمّون « قبائل أولاد علىّ » باسم أكبر قبائل البد فى الصحراء .

والدراسة التى قام بها دراسة لغوية وصفيـة تحليلية تسجل أهم الظواهر اللغوية للّهجة من الناحية الصوتية والصرفية والنحوية ، وتشرحها ، وتضع القواعد التى تخضع لها هذه الظواهر ، مع محاولة تعليل ما يمكن تعليله منها فى ضوء النظريات الحديثة ، وتقارن بين مسلك اللهجة ومسلك اللغة العربية الفصحى أو مسلك بعض اللهجات العربية المعاصرة ، مع الاستئناس بما يبدو من ظواهر مشابهة فى اللغات السامية . وربطت هذه الدراسة بين هذه اللهجة ولهجات القبائل التى أثبت هذا البحث انتماء قبائل إقليم ساحل مريوط إليها .

● صدر فى الشهر الماضى ديوان « صدى ونور ودموع » وهى مجموعة من شعر سكرتير تحرير هذه « المجلة » .

وتضم هذه المجموعة ثلاثة من دواوين شعره الأخيرة هى : « رجع الصّدى » و « حول النُّور» و « دموع وأزهار » . وقد كان فى نيّته أن ينشر كلاًّ منها على حدة ، ولكنه عدل عن هذه الفكرة وجمع بينها فى إطار واحد ، متّخذاً من كل ديوان رمزاً ، ثم ألّف بين هذه الرموز فكان اسم هذه المجموعة .

وينوى الشاعر أن يعيد نشر ديوانيه السابقين « الألحان الضائعة » الذى طبع عام ١٩٣٤ و « الشروق » الذى نشرته « دار المعارف » عام ١٩٤٨ فى مجموعة كهذه بعد أن يضم إليهما أول ديوان له وهو « قطرات الندى » الذى كان قد حبسه عن النشر فى حين زخرت بقصائد هذا الديوان صفحات مجلات « العصور » و « المقتطف » و « أبولّو » وغيرها من صحف البلاد العربية وصحف المهجر .

وقد ظهرت مجموعة « صدى ونور ودموع » فى حُلّة أنيقة من الجمال الفنى ، تعاونت على إبرازها « الشركة العربية للطباعة والنشر » التى تولت نشر هذه المجموعة ، ومطبعة كوستاتسوماس وشركاه التى قامت بالإخراج الفنى .

● فى العدد ٤٣ (يوليه ١٩٦٠) من هذه « المجلة » نشرنا عرضاً وتلخيصاً ونقداً بقلم الأستاذ محمد عبد الغنى حسن ، لشرح كتاب السِّيَر الكبير لمحمد بن الحسن الشيبانى إملاء محمد بن أحمد السرخسى الذى قام بتحقيقه الدكتور صلاح الدين المنجِّد ، ونشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ، وتقوم بتوزيعه مؤسسة المطبوعات الحديثة . وقد تناول الأستاذ عبد الغنى فى كلمته تلك الجزءين الأول والثانى اللذين كانا قد ظهرا من قبل ،

ونحن نشير هنا إلى ظهور الجزء الثالث الذى يتمّ به هذا الكتاب الذى تناول فقــه الحروب فى الإسلام . وقد ألحق به قسم كبير ضمّ فهارس الكتاب .

● « من الآيات الكونية فى القرآن الكريم » . هذا كتاب جديد وضعه الدكتور جمال الدين الفندى — الذى يعرفه قراء هذه المجلة بمقالاته العلمية الممتعة — وهو أول كتاب فى سلسلة الرسائل الدينية التى يذكر السيد أحمد عبدالله طعيمة وزير الأوقاف أن المجلس الأعلى للشئون الإسلامية بتلك الوزارة رأى إصدارها لشرح مبادئ الإسلام وأهدافه ، وحكمه وأحكامه ، وتعالج مختلف الأمور التى يتعرض لها الأفراد والجماعات فى ظلال الهدى الإسلامى ، وتبسط أحوال المسلمين والظروف التى مرّوا بها ، وتجلى للمسلمين عظمة ما بأيديهم من كتاب كريم وسُنّة مطهرة .

وقد قرر هذا المجلس إصدار نوعين من الرسائل ؛ إحداهما فيها التوسع والدراسة والتعمق والبحث ، والأخرى مبسّطة سهلة . وتصدر فى كل شهر هجرى رسالتان من كل نوع .

وكتاب الدكتور جمال الدين الفندى يعرض فيه فى أسلوب علمى إعجازَ القرآن وسبقَه فى ميادين العلم ، مدعماً بالآيات القرآنية الدالة على ذلك .

وهو يذكر أنه حين أقدم على الكتابة عن الآيات الكونية فى القرآن الكريم لا يدّعى أنه مرجعٌ لفرع من فروع العلم ، أو مادة من مواده بالمعنى المعروف ؛ إلا أنه لا ينكر أن هذا الكتاب الكريم تعرّض فى كثير من آياته — بين الفينة والفينة — إلى مسائل متنوعة هى من صميم العلم .

● « محمد رسولا نبياً » . كتاب جديد للأستاذ عبد الرازق نوفل ، ينطلق مع إخوة سبقوه بالروح الوثاب الذى يذكره فضيلة الأستاذ الشيخ محمد محمد المدنى ، عميد كلية الشريعة بالجامعة الأزهرية ، فيصفه بأنه روح الإيمان الكامل بهذا الدين المتين إلهه ، ورسوله ، وكتابه ، وتعاليمه ، وتاريخه ومستقبله ، وأنه ليس مجرد دعوات تُرَدَّد ، أو كلمات تُلاك ؛ وإنما هو براهين ، بعضها آخذ بحُجُز بعض ، وحلقات معنوية فكرية يرتبط كلٌّ منها بما قبله وبما بعده .

وقد قدّم الأستاذ نوفل فى هذا الكتاب لمحة خاطفة عن حياة الرسول ، وكيف أنها دلالة على صدق دعوته ، وعلى أن رسالته من الله ، وأنه نبيٌّ الله المرسل بخاتم الأديان .

وقد ختمه بكلمة للمؤرخ الإنجليزى هـ . ج . ويلز قالها فى كتابه « معالم تاريخ الإنسانية » وهو يحقق أسباب انتشار الإسلام ، فيقول إنه انتشر « لأنه كان يجد فى كل مكان شعوباً بليدة سياسياً ، تُسلب وتُظلم وتخوَّف ولا تُعلَّم ولاتنظَّم ، كذلك وجد حكومات أنانية سقيمة لا اتصال بينها وبين أى شعب أصالة » . ويذكر ويلز أن الإسلام كان أوسع وأحدث وأنظف فكرة سياسية اتخذت سمة النشاط الفعلى فى العالم حتى ذلك اليوم ، وكان يهب لبنى الإنسان نظاماً أفضل من أى نظام آخر .

وقد قامت بنشر هذا الكتاب مؤسسة المطبوعات الحديثة .

● «تقاليد الفروسية عند العرب» . هذا الكتاب الذى نشرته « دار المعارف » أخيراً كان قد كتبه مؤلفه الأستاذ واصف بطرس غالى سنة ١٩١٦ بالفرنسية ليبين للفرنسيين الذين يعتزُّون بتاريخهم فى الفروسية أن الأمة العربية قد عرفت الفروسية قبل أن يعرفوها ، وأدّت إليها أكثر مما أدّوا من الحق ــ كما يقول أستاذنا الكبير الدكتور طه حسين فى المقدمة التى صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب القديم الجديد الذى يظهر الآن فى وقته ، وكأنما كُتب لحينه .

وقد قام الدكتور أنور لوقا ــ الذى يطالع له قراء هذه المجلة فى هذا العدد بحثاً قيِّماً ــ بترجمة هذا الكتاب إلى العربية ترجمة دقيقة ردَّ فيها النصوص العربية إلى أصولها التى كان المؤلف قد اختارها منها وترجمها إلى الفرنسية فى كتابه .

● « نحن العرب » . كتاب جديد يقدمه الأستاذ أنور الجندى يواجه فيه المغالطات التى ظل الاستعمار يبثها ويثيرها فى طريق الفكر والثقافة والحضارة حتى لا تصل الأمة العربية إلى مكان الصدارة من إنكار لأثرنا فى الحضارة والفكر ، والفلسفة والتهوين من شأن بطولاتنا وأمجادنا ، ورسم صورة مشوّهة لشخصيتنا العربية ، ومحاولة تحطيم لغتنا وإنكار مكانتها ، إلى غير ذلك من نظريات حاول أن يقيم لها أساساً من مغالطات وادّعاءات .

وفى هذا الكتاب ــ على وجازته ــ كشفٌ عن الروح التى تسود ثورتنا العربية اليوم ، وهى روح « البناء على الأساس » والربط بين الماضى والحاضر على هدى وبصيرة وفتح النوافذ لجميع الثقافات على أن نأخذ منها ما يزيد شخصيتنا قوة واندفاعاً إلى الأمام فى طريق الإنسانية غير متخلفين ، ولا متلاشين فى شخصيات غيرنا ؛ لنا صورتنا الواضحة وكياننا الكامل ، نصدر فيها نعمل عن واقعنا وكياننا المرتبط فى حاضره بأمجاد ماضينا العريق وبطولاتنا وتراثنا .

● صدرت الطبعة الثانية المنقحة من كتاب « القومية العربية » للأمير مصطفى الشهابى

ومما يذكر أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب نفدت

فى أربعة أشهر ، وكانت مرجعاً فى هذا الموضوع الخطير لأكثر من ٢٠ كتاباً صدرت أخيراً .

● صدر فى بيروت كتاب « قضايا عربية » للوزير السعودى الأستاذ أحمد الشقيرى ، وهو يشتمل على آراء الشقيرى فى مشكلات الساعة ؛ تلك الآراء التى أعلنها من أعلى المنابر فى هيئة الأمم المتحدة وفى المؤتمرات الدولية الأخرى .

● كذلك صدر للسفير السعودى الشيخ حافظ وهبة كتاب « خمسون عاماً فى جزيرة العرب » .

وهذا الكتاب الجديد يشتمل على وثائق تاريخية ومستندات تنشر لأول مرة .

وهو بذلك يكون ثانى كتاب للمؤلف تناول فيه هذا الموضوع .

وكان كتابه الأول هو « جزيرة العرب » الذى لا يزال أوفى مرجع باللغة العربية عن هذا القطر العربى الشقيق .

● انتهى الشاعر العربى الأستاذ إلياس فرحات — المقيم بالبرازيل — من إعداد كتابه الجديد « عودة الغائب » .

وفيه يروى قصة زيارته للوطن بعد هجرة دامت خمسين عاماً .

● كذلك فرغ الأديب العربى الأستاذ عبدالمسيح حدّاد من كتابة مؤلفه الجديد وعنوانه « انطباعات مغترب » .

والأستاذ عبد المسيح حداد ، هو الذى أنشأ فى نيويورك جريدة « السائح » العربية التى ظلت تصدر أمداً طويلا ، وكانت دارها ندوة لأدباء المهجر فى أمريكا الشمالية حيث كانوا يجتمعون بالشاعر الفنان جبران خليل جبران .

ومن هذه الندوة تكونت الرابطة القلمية التى كان لها شأن فى تاريخ الأدب العربى الحديث .

وفى هذا الكتاب الذى يضعه الأستاذ حدّاد تسجيل لما شهده فى رحلته الأخيرة للعالم العربى وما انطبع فى نفسه من مظاهر التغيير والتجديد بعد هجرة ممتدة .

● صدر كتاب « الوطن فى شعر إبراهيم طوقان » من تأليف الأديب الأردنى الأستاذ يعقوب العودات الذى عُرف فى الأوساط الأدبية باسم « البدوى الملثم » وقد كتب مقدمة هذا الكتاب الأستاذ أكرم زعيتر .

وللأستاذ العودات كتاب نشره عام ١٩٥٦ عن شعر إبراهيم طوقان عنوانه « الغوا فى شعر إبراهيم طوقان » وذلك غير تسعة كتب ألّفها قبل ذلك ، أضخمها كتابه « الناطقون بالضاد فى أمريكا الجنوبية » فى مجلدين كبيرين ، كان كاتب هذه السطور هو الذى اقترحه عليه حين نشر مقالا عن كتاب سابق له فى مجلة « المقتطف » .

● وصدر فى بيروت أخيراً كتاب ضخم عن « الصحافة العربية » بقلم الأستاذ أديب مروّة . وقد روى المؤلف فى هذا الكتاب تاريخ الصحافة وأعلامها فى الغرب وفى البلاد العربية .

● ينتظر أن يصدر قريباً ديوان الأستاذ رشيد سليم الخورى (الشاعر القروى) . وهو يضم كل شعر الشاعر ، وسيقع فى أكثر من ألف صفحة . وكان الشاعر قد نشر مجموعة كبيرة ضمت شعره كله ، وطبعها فى البرازيل منذ سنوات قبل أن يعود من مهجره إلى وطنه العربى الحبيب إلى نفسه .

● يقام فى لبنان فى شهر مايو المقبل مهرجان كبير لتكريم الأستاذ الشاعر بشاره الخورى المعروف فى عالم الأدب باسم « الأخطل الصغير » .

وستشترك وفود من الدول العربية فى تحية هذا الشاعر الكبير صاحب ديوان « الهوى والشباب » .

● « فن الأوبرا » . كتاب أراد به الأستاذ محمد رشاد بدران — الذى يطالع له قراء « المجلة » بحوثه الطلية عن الموسيقى — إلقاء بعض الضوء على « الأوبرا » كفنٍّ مسرحى وموسيقى فى آن واحد ؛ إذ تقوم الأوبرات فى بنائها على عناصر شتى تستعيرها من عدة فنون أخرى مختلفة ، مثل فنون الشعر والمسرح والموسيقى والرقص والتصوير والرسم الزخرفى . ولكن أبرزها هى ما تلتئم فى فنون المسرح والموسيقى .

وهذا الكتاب من بين الكتب التى تنشرها الإدارة العامة للثقافة بوزارة الثقافة والإرشاد القومى .

● فى العدد ٤١ من هذه « المجلة » الصادر فى شهر يونية سنة ١٩٦٠ أشرنا إلى إقتراح أبداه الأستاذ عثمان نويّه للأستاذ حسن جلال العروسى بترجمة سلسلة من الكتب وُضعت على الطريقة الجدلية التى امتازت بها محاورات أفلاطون ، وهى تعتمد على مواجهة الأفكار بأفكار أخرى معارضة لها حتى يؤدى عرض حجج الجانبين إلى معرفة الرأى الصحيح . ولهذه الطريقة إلى جانب ما لها من مران على النقاش فى بلاغة وقوة بيان — فضل فى اجتذاب القارئ المنصرف عن الثقافة إلى ملء فراغه حيث تزوّده بمعلومات هامة مصبوبة فى قالب حوار .

ولقد عملت مؤسسة فرانكلين على تنفيذ هذا الاقتراح الذى أبداه الأستاذ عثمان نويّه ، وكوّنت لجنة تقوم بتحقيق هذه الفكرة برياسة الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد ، واشترك فيها الأستاذان عثمان نويه وثروت أباظة ، فوضعوا مشروعاً لإخراج سلسلة من هذه الكتب الثقافية التى ستنشر على القراء فى مجموعات صغيرة تصدر ستّ مرّات فى السنة ، تتناول ثمرات الفكر العالمى فى صورة محاورات بين كبار رجال العلم والأدب ، منها خمسة أعداد تتناول ثمرات الفكر الأوروبى ، وعدد واحد يتناول ثمرات الفكر العربى ؛

وبذلك يكون القارئ على اتصال بوسائل المعرفة على أهون سبيل .

وأخرجت هذه السلسلة بعنوان « حول مائدة المعرفة » .

وقد قدّمها الأستاذ العقاد إلى القرّاء فذكر أنها سلسلة تشتمل كل حلقة منها على نخبة من الكتب الحية التى عاشت قبل العصر الحاضر جيلا أو جيلين ، وربما عاشت عدة أجيال منذ كتابتها فى العصور الماضية ولم يزل لها ذكر متجدد إلى الزمن الأخير .

ثم ذكر أن المناقشة تجرى حول كل كتاب فى ندوة يحضرها ثلاثة من القراء النقاد الذين أطلعوا على الكتاب وتمثّلت لهم وجهة نظر فيه ، ويغلب أن تختلف وجهات النظر بين هؤلاء القراء النقاد بحكم سوابقهم فى الدراسة ومذاهبهم فى شئون الأدب والثقافة ، فيخرج القارئ من مناقشاتهم بجملة الآراء والمآخذ وزبدة التعليقات والردود التى تحيط بالكتاب وبمؤلفه ، وتدل على وزن الكتاب والمؤلف فى ميزان عصره وفى موازين العصر الحاضر ، ويندر أن يكون للكتاب أو المؤلف وزن واحد فى جميع هذه الأحوال .

وقد جمع العدد الأول الذى صدر من هذه المجموعة خمس محاورات :

الأولى عن رواية تشارلز ديكنز «صديقنا المشترك» والثانية عن « أهمية الجدية » لأوسكار وايلد ، والثالثة « مقال عن الحرية » لجون ستيوارت مل ، والرابعة عن « رباعيات الخيّام » لإدوار فتزجيرالد . وأما المحاورة الخامسة والأخيرة فهى عن « قصص قصيرة » لجى دى موباسان .

وقد قدّم الأستاذ العقاد لكل حوار منها بمقدمة عن موضوعه ، حسْبها شمولا وإحاطة وعمقاً أن كاتبها هو العقاد .

فى اللغة والاصطلاح

بقلم الأستاذ وديع فلسطين

فى عدد فبراير الماضى من «المجلة» أتى الدكتور مراد كامل على إلمامة موجزة — وحتم أن تكون موجزة لاكتناز الحيز المتاح — لحركة وضع المصطلحات العلمية فى اللغة العربية . فأشاد بفضل الذين عملوا فى هذا المضمار ، وخص بعضاً منهم بعنايته ، بيد أنه لم يبرأ من علة السهو ، فأغفل رجالاً وقفوا حياتهم على الاصطلاح العلمى وصاروا ذوى مآثر وأفضال على أجيال تلو أجيال ، من المشتغلين بالضاد فى أمصارها المترامية . وحسبنا أن نتدارك بعض ما فات الدكتور مراد كامل ، إتماماً للفائدة الجلى التى قصدها ببحثه ذاك .

فالأمير مصطفى الشهابى رجل مجمعى معجمى معاً ، وهو فى باب الزراعة أبو مصطلحاتها ورائد بحاثها . ومعجمه الفذ «معجم الألفاظ الزراعية» بطبعتيه الأولى والثانية ، يعد أكبر وأوفى وأحدث موسوعة زراعية محققة روعى فى إعدادها أمثل النظم المعهودة فى الغرب ، وأهم القواعد التى رسمتها مجامع اللغة فى صوغ المصطلحات . ولقد جاءت الطبعة الأولى للمعجم (وقد صدرت فى دمشق فى سنة ١٩٤٣) فى نحو تسعة آلاف لفظة . أما الطبعة الثانية التى أصدرتها اللجنة الثقافية لجامعة الدول العربية فى عام ١٩٥٧ فقد خرجت فى نحو عشرة آلاف لفظة ، تناولت إلى جانب مصطلحات العلوم الزراعية ولا سيما النبات ، مصطلحات جيولوجية واقتصادية ومعدنية وجوية ، واصطلاحات خاصة بالدجانة والسماك والخيل والأنعام والنحل والحشرات الزراعية وآلات الحقل وهلم جرا . والمعجم بألفاظه المحققة المدققة ، وبشروحه المفصلة المقارنة الجامعة ، وبتنسيقه المتقن الميسر ، وبمقدمته النيرة المستقيمة الصراط ، يندرج ضمن الأعمال الفردية الجليلة التى تعم بخيرها المجموع العربى كله . فكيف تفوت أحداً الإشارة بل الإشادة بهذا العمل العظيم من عالم باحث مكين ، كالأمير مصطفى الشهابى رئيس المجمع العربى بدمشق ؟

وللأمير الشهابى فضلاً عن ذلك كتاب آخر فى صميم صناعة المصطلحات ، صدر عن معهد الدراسات العربية العالية عام ١٩٥٥ عنوانه «المصطلحات العلمية فى اللغة العربية فى القديم والحديث» . ومن يطالعه ، بل من يدرسه ، يجد بين دفتيه دراسة منهجية موسعة ، بل موسوعية لموضوع اللغة والاصطلاح ولعلها أشمل دراسة من نوعها أفرغت فى مصنف واحد . ومن مزايا هذا الكتاب أنه يعين الباحثين فى فن وضع الألفاظ على اتباع المناهج الأصولية فى صوغ المصطلح العلمى ، ليكون شافياً معنى ومبنى وصياغة فلا ينفر منه الذوق ، ولا ينبو عن تداوله الباحثون . ولئن كان الدكتور مراد كامل قد جمع أطراف الموضوع فى مقاله الوجيز المفيد ، فإن الأمير الشهابى قد خاض فى تفاصيل كل طرف من أطرافه ، وكان دأبه أن يعالج الموضوع على صعيد عريض عام ، متوخياً إنصاف العاملين ولو كان جهدهم مقلاً .

وإلى جانب المعجم والكتاب ، أنشأ الأمير الشهابى عشرات من الفصول والبحوث الزراعية ، ولا سيما فى باب الاصطلاح ، نشرت فى المجلات العلمية على سنوات طويلة ، كمجلة «المجمع العلمى العربى» و«مجلة مجمع اللغة العربية» ومجلة «العلوم» ومجلة «الأديب» و«المجلة التاريخية المصرية» ومجلة «المقتطف» . بل لقد وافى دوائر المعارف

الغربية بفصول في موضوع الزراعة عند العرب لم يَفُقْهُ في مثلها أحد.

وأحدث ما نشره الأمير الشهابيّ في هذا الباب فصلٌ نفيس ممتع في العدد الأخير (يناير – كانون الثاني – – ١٩٦١) من «مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق» عنوانه «ألفاظ الأنواع النباتية» أردفه بمعجم صغير فيه ما يربى على ٧٠٠ لفظة باللغتين العربية واللاتينية.

أفلا يصحّ لنا أن نستدرك ما فاتَ الدكتور مراد كامل، فنَخُصَّ العلاّمة الأمير مصطفى الشهابي بشيءٍ من التنويه هو في غنى عنه؟

* * *

وفاتَ الدكتور مراد كامل أن يتحدث عن «معجم الحيوان» للفريق أمين المعلوف، حتى في سياق سرده لعنوانات المعاجم أو لأسماء مؤلفيها. وعلى الرغم من بُعد العهد بصدور هذا المعجم (فقد صدر عن دار المقتطف في عام ١٩٣٢) ما برح أحسن مرجع معتمد في ألفاظ الحيوان. وقد قال الفريق أمين المعلوف — وهو يقدمُ هذا المعجم — إنّ الغرض منه تحقيق ألفاظ وردت في كتب اللغة والمؤلفات العربية وصحة ما يقابلها بلسان العلم الحديث.

* * *

وفات الدكتور مراد كامل، الإشارة إلى مباحث الدكتور فؤاد صرّوف التي نشرها في أربعين عاماً، والتي اشتملت على طائفة كبيرة من المصطلحات العلمية العربية وما يقابلها باللغة الإنجليزية. وقد عنّ لي أن أنتقي بعضاً من المصطلحات الجديدة في علوم الفيزياء والهيئة والأحياء التي وردت عرضاً في سياق أحدث كتب الدكتور فؤاد صرّوف وعنوانه «آفاق لا تحد» فوقعتُ على ما يلي:

الحديد المستعمل المنبوذ	scrap iron
نظرية المقدار	quantum
فلسفة البزوغ	emergence
نظرية التفريق	diffraction
عقود الصبغيّات	cromosomes
مرض التبقّع	mosaic disease
الفلسفة الكلية	holism
مُحْتَرَق	focus
مخاليط فلزية	metal alloys
مُفَلْوَرَة	fluorescent
تأيين	ionization
جوّ الشمس	cromosphere
المواد الخشبية	cellulose
تالٍ لعصور الجليد	post-glacial
الذرّة الكاشفة	tracer atom
الأبرق (الأسمنت المسلح)	concrete
النجم المزدوج	binary
الطبقة الطخرورية	stratosphere
مرقب الراديو	radiotelescope
الانهمال النووي	nuclear fall-out
النجوم الجديدة الضخام	supernovae
متوسط بين عصرين جليديين	interglacial

وما هذه الألفاظ إلاّ حصيلة تنقيب سريع بين دفتي كتابٍ واحدٍ من كُتب العلاّمة الدكتور فؤاد صرّوف. ناهيك بفصوله في (المقتطف) و (العلوم) و (الأبحاث) وبكتبه العلمية مثل (طبقات الأرض) و (الفتح

مستمر) و (آفاق العلم الحديث) و (فتوحات العلم الحديث) و (أساطين العلم الحديث) و (النار الخالدة) و (على الطريق) و (مذبح المريخ) و (عند الباب) و (موعد مع التاريخ)

ومما يذكر بالتقدير والحمد أن مجمع اللغة العربية فى دورته الأخيرة قد تنبَّه إلى ضرورة الانتفاع بعلم أستاذنا صروف ، فاختاره عضواً مراسلا ؛ ونِعْمَ الاختيار .

* * *

وفات الدكتور مراد كامل أن يُعرِّف بالدكتور جميل صليبا، الباحث المتعمق فى الفلسفة ومصطلحاتها والتربية ومدارسها ؛ وحسبنا فى هذا المقام أن نحنى الهام تقديراً للبحوث المسلسلة النفيسة التى تنشرها له مجلة المجمع فى دمشق فى « الاصطلاحات الفلسفية » وقد ظهر منها حتى اليوم عشرة فصول ، تنم على علم غزير وتمكن أصيل واقتدار ممتاز .

* * *

ونسى الدكتور مراد كامل أعلامَ المشتغلين بعلم النفس كالدكتور أمير بقطر الذى تتلمذ عليه مئات من الأساتذة والمربين ، والدكتور يوسف مراد وزملائه فى (جماعة علم النفس التكاملى) مثل الدكتور صبرى جرجس والدكتور مصطفى زيور والدكتور إسحق رمزى ، ولهم جميعاً عناية بالمصطلحات تدعو إلى الإعجاب الكبير .

ولعلَّ ممَّا يخلق بالذكر هنا أن الاصطلاح الحربى قد لقى عناية غير قليلة من بعض الباحثين كالدكتور عبد الرحمن زكى صاحب المؤلفات العسكرية المعروفة ، وقد يهم القارئ أن يعرف أن المطابع السورية فرغت الآن من طبع معجم عسكرى ضخم فى ٣٥ ألف لفظة العربية والإنجليزية والفرنسية ، أشرف على جمع ألفاظه وتحقيقها الأمير مصطفى الشهابى ، وهو بدوره ثمرة ناضجة من ثمار الكد العلمى الذى يدأب فيه رجال نذروا أنفسهم لخدمة الضاد عن طريق الاصطلاح فأسدوا إليها خدمة مذكورة مشكورة تستحق كل تقدير وعرفان بالجميل .

فرقة البولشوى

والتطور الحديث للباليه

للأستاذ أنطون چناوى

ترجمة الأستاذ عبد العاطى جلال

إن المرء لتأخذه الدهشة أول وهلة وهو يرى فنية البولشوى وقد أخذت طريقها إلى الكمال فى تناسق مجموعاته وتشكيلاتها البديعة المتماسكة التى لم تعهدها من قبل ، ذلك أن هذه الفرقة قد أبرزت بصفة قاطعة أن الحركة المُثلى المتقنة ليست هى غاية الرقص ، بل هى وسيلة فقط للوصول إلى أقصى مراحل التعبير عن الشعور النفسى للإنسان . فإذا كان الإتقان التام لازماً للحركات والخطوات ، فهو فى ذاته ليس هدفاً للرقص ، وإنما هو العامل الأول للوصول بالتعبير إلى غايته .

فالرقص ليس مجرد حركات ، بل هو تعبير عن شعور أو حالة ما . فإذا نظرنا إلى « أولانوفا » وهى ترقص وتساءلنا عن وجه المفاضلة بينها وبين زميلة لها تصغرها سنًّا وتزيد عنها حيوية ، لوجدنا أن التعبير الصادق الذى يسيطر على « أولانوفا » وهى ترقص ، هو دون شك الفارق الأول والأهم الذى يفرق بين الاثنتين والذى يجب توافره فى الرقص .



جالينا أولانوڤا وبوريس كوخلوف فى مشهد من «شوبينيانا»

أرأينا كيف تنعطف ساق «أولانوڤا» وكيف ترتفع بها فى زوايا مختلفة تصحبها بحركة الأيدى والأصابع الرشيقة الناعسة فى «شوبينيانا»، هذا الباليه الرومانتيكى الذى ألّفه فوكين على أنغام موسيقى شوبان ؟ أرأينا كيف تسترخى «بليستسكايا» بحنان بين ذراعى رفيقها «جدانوف» فى «بحيرة البجع» ؟ هذا هو فنّ الرقص الأصيل الذى يهزّنا ويحرّك خوالجنا.

أما وقد أوضحنا ما هو الرقص ، فلنسأل إذن : ما هو الباليه ؟

الباليه هو عمل فنىّ مكوّن من الرقص بتصميماته المختلفة (الكريوجرافيا) ، ومن الديكورات برسومها الأخّاذة مع الملابس والأضـواء ، ومن الموسيقى بأنغامها العذبة . ويجب أن تتحد هذه العناصر الثلاثة فى وحدة فنية متكاملة لابد من تجاوبها مع طريقة تفكيرنا الحديث ، والفرق بينه وبين الأوبرا هو أن الرقص فى الباليه يحل محله الغناء فى الأوبرا مع الاحتفاظ بالعوامل الأخرى المكملة .

° ° °

ونريد أن نقف قليلا بعد انتهاء موسم البولشوى فى القاهرة لنتناول ما قدمه لنا بالنقد التحليلى ، ولنسأل

أنفسنا فى الوقت نفسه عن مدى مجاراة هذه المدرسة الشهيرة بإمكانياتها الضخمة للتطور الحديث فى الباليه، واستحداث حركات جديدة تؤدى إلى تعبير يتفق وعقليتنا الحديثة! فنحن لا ننتهج اليوم مثلا الأسلوب الكلامى نفسه الذى كان يستعمله أجدادنا للإشارة إلى المعنى نفسه، فالمعنى واحد وطريقة التعبير عنه تتغير مع الزمن.

* * *

وقد تفاوتت درجات ما قدمه لنا البولشوى فى حفلاته المتعاقبة فى القاهرة، وهذا شىء طبيعى أمام كثرة عدد الباليهات المقدمة وتعدد أشكالها، وقد شاهدنا نوعين، منها القديم كـ «بحيرة البجع» و «شوبينيانا» ومنها الحديث إلى حدما مثل «نافورة سراى بختشى» (١٩٣٥) و «ليلة فالبورجيس» أو (ليلة فى عالم الجان) والباليه «باجانينى».

وجدير بالذكر أن الباليهات القديمة لا يمكن إخراجها بالشكل الذى صممت به منذ سنين، حيث لم تكن هنــاك «نوتة» يسجل فيها تصميم الرقصات كالنوتة الموسيقية، فلا مفر إذن من إعادة صياغتها وإخراجها مع المحافظة على أشكالها الأساسية الأولى كلما أمكن ذلك.

وقد تغير الكثير منذ عهد «بيتيبا» مصمم الرقص الشهير؛ فلكى يحوز الباليه رضانا اليوم، كان من الضرورى أن يجارى تصميم رقصاته عصرنا الذى نعيش فيه، كما أشرنا إلى ذلك آنفاً. وليس معنى ذلك أننا نحط من شأن القديم وأصالته، ولكننا نوضح فقط أن هذا القديم حينما يعاد عرضه يجب أن يأخذ قالباً حديثاً مستساغاً تكون قلوبنا وعقولنا أكثر استيعاباً له. وفى هذه الناحية يمكننا القول بأن تصميم جورسكى لرقصــات الفصول الثلاثة الأولى لباليه «بحيرة البجع» قد ساده جموده القديم، وعلى العكس من ذلك فإن تصميم رقصات الفصل الرابع من الباليه نفسه لزميله «ميسرير»، بحركاته الجديدة وخطواته الحديثة، يصور اتجاهاً حديثاً فى الرقص مع المحافظة على أصالة القديم. وهــذا ما قصدناه من الكلام عن المذهب الحديث فى الرقص.

أما الباليه الثانى «نافورة سراى بختشى» فهو مبنىٌّ على قصيدة لأنطون بوشكين الشاعر الذائع الصيت، وموضوعه درامى يعبر فى أوضــاع مزجت بين الإشارة والرقص، وقد بدت الإشارة هنا ساذجة لم تراع التطور العقلى لجيلنا الحاضر.

وقد نجح البرنامج الثالث نجاحاً ملحوظاً، إذ احتوى على ثلاثة باليهات تمثل ثلاثة اتجاهات مختلفة، فإن «شوبيانا» لـ «فوكين» إلى المذهب الرومانتيكى القديم الذى يسيطر عليه الرقص الشاعرى الحالم. أما فى الباليهين الآخرين للبرنامج نفسه فقد أعجبنا كثيراً بتصميم رقصات «لافروفسكى» وهو مؤلف رقص معاصر شهير. ففى الباليه الأول «ليلة فالبورجيس» أو «ليلة فى عالم الجان» برع لافروفسكى فى تحريك المجموعات الضخمة من الراقصات والراقصين دون تنافر. وأما فى الباليه الثانى «باجانينى» فقد حوّل فيه الحقيقة إلى خيال شاعرى فى مزيج ناجح يعبر عن الاتجاه الحديث. وهذا الباليه الأخير هو أحسن ما قدمته لنا فرقة البولشوى بالقاهرة برغم ما لاحظناه من تشابه بينه وبين باليه قديم فى الموضوع نفسه يدعى «إلهام» شاهدناه لفرقة الكولونيل دى بازيل فى مونت كارلو حوالى سنة ١٩٥٠.

وهنا نتساءل: هل يجنح البولشوى إلى المذهب التقدمى فى الرقص من مزج المسرح بالشعر ، كما أخذت به فى الوقت الحاضر بعض الفرق الغربية العالميـــة فى بعض إنتاجها كفرقة الرويال باليت (سابقاً السادلرويلز) وفرقة أوبرا باريس وفرقة الماركيز دى كويفاس ؟ لا نظن ذلك ، فقد اقتصر التجديد فى البولشوى على تطوير الرقص القديم فى قالب حديث دون أن يبتدع أشكالا جديدة بحتة . ورغم ذلك فإن رقصة الصياد الذى يصطاد غزالة ورقصة « أبطال ستالينجراد » فهما ماعكن أن نعتبره جديداً كالأمثلة التى سقناها . ولكن هذه المحاولات كانت فى نطاق ضيق ولا يمكن أن تعبر عن اتجاه عام فى هذه الناحية .

وردُّ البولشـــوى على ذلك هو أن الرقص الكلاسيكى قد وصل على مدى الأجيال إلى درجة من الكمال لا يمكن أن نغفلها ، ونستطيع الاعتماد عليه فى التعبير عن كافة العواطف الإنسانية من ألم وبهجة دون الالتجاء إلى أى مؤثر مبتكر . ورأيى أن هـــذا لا يمنع من مواصلة الوصول إلى إنتاج تقدمى مطعَّم بدماء جديدة تمده بحيوية جديدة تمنعه من الاندثار على مرور الزمن ، إذ أن الذى لا يتقدم سيرجع حتما .

* * *

أما من جهة الديكورات وعدم عناية البولشوى فيما قدمه لنا منها بالقاهرة ، فنلتمس له العذر إذ جاء تصميمها على وجه السرعة لتلائم مقاسات مسرحنا المحدودة .

كما نأسف لاختيار البولشوى لقائد أوركسترا لم يستطع أن يعطى الموسيقى التى صاحبت الباليهات اللون والجوّ المناسبين .

معارض الفن

بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

يتناول الحديث هذا الشهر ثمانية معـــارض واحد منها أقيم بدمشق ، والثانى بالإسكندرية والستة الأخرى أقيمت بالقاهرة .

● وافتُتح المعرض الأول فى ٢٦ يناير واستمر إلى أول فبراير بقاعة « الفن للجميع » . ونظَّمه المثَّال الإسبانى « إنريك بيريز كومندادور » وزوجته المصوِّرة — الفرنسية الأصل — « مادلين لبرو كومندادور» اللذين دعتهما وزارة الثقافة والإرشاد القومى لزيارة آثار بلاد النوبة .

والمثَّال « كومندادور» معروف لنا منذ زيارته الأولى لبلادنا فى شتـــاء سنة ١٩٤٨ ، حيث أقام معرضاً لأعماله وأعمال زوجته ، كما اشترك فى معرض الفن الإسبانى فى سنة ١٩٥٠ .

و« كومندادور» من مواليد « اكسترا مادورا » فى سنة ١٩٠٠ ونشأ فى أشبيلية ، وتعلم أصول الفن الأكاديمى على الفنان « خواكين بلبا » . ويشغل الآن منصب أستاذ النحت بمدرسة سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد .

ويتمسك « كومندادور » بالفن الواقعى الأكاديمى تمسكاً لا هوادة فيه ، ويستعمل خامات متنوعة فى صناعة تماثيله ، منها البرنز والحجر الصنـــاعى والخزف وينفرد بمهارته فى نحت التماثيل الخشبيـــة وتلوينها على غرار تماثيل القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ويخص بها المواضيع الدينية التى يتسامى فيها بالعقيدة بأوصاف آدميـــة مألوفة لدى البشر كافة بأشكالها وخصالها .

وعرضت زوجته السيدة « مادلين لبرو » مجموعة من اللوحات الصغيرة لمناظر أسوان والنوبة ، وفى



سيدة السلام — للفنان كندادور

بالقسم الحر بكلية الفنون الجميلة أثناء دراسته بكلية الزراعة التى تخرّج فيها سنة ١٩٤٧ . وهوايته تحتاج إلى التشجيع أكثر مما تحتمل النقد الذى قد يبعث إلى نفســه اليأس ، ومن الخير له ألا يهتم بغير ما يصدقه شعوره ، وأن يهتم بدراسة الطبيعة فى غير تعجل ، وألا يغالى فى استعمال الخطوط الزخرفية التى تفقد الأجسام ثباتها وقوتها .

● وبقاعة الفن الحديث رقم ١١٧ بشارع بورسعيد بدمشق ، نظّم عبد القادر الأرناؤوط معرضه الأول الذى افتُتح فى أول فبراير واستمر إلى اليوم العاشر .

والأرناؤوط هو أيضاً من هواة الفن ، تخرج من كلية آداب جامعة دمشق فى سنة ١٩٦٠ مزوّداً بشحنة من الخيال ، ودرس فن التصوير فى مرسم الفنان نعيم إسماعيل فيما بين ســنة ١٩٥٧ و١٩٦٠ ، وأراد فى مطلع هذا العــام الدراسى أن يلتحق بكلية

كثير منها لم توفق مثلما وفقت فى تصوير الزهور فى أكثر من ثلاث لوحات ، وفيها تبدو شاعريتها وتأملاتها العذبة ، فى معالجة الأضواء التى تتخلل ألوان الزهور بمهارة تلقتها عن أبيها الفنان « أوجست ليرو » أستاذ التصوير بمدرسة الفنون الجميلة بباريس .

● وفى أتيلييه الإسكندرية أقام رشيــد خفاجى معرضاً قدم فيه ٦٥ لوحة زيتية تمثل مظاهر الحياة الريفيــة والشعبية . وافتتح المعرض السيد صديق عبد اللطيف محافظ الإسكندرية والأستاذ حسين صبحى وكيل وزارة الشئون البلدية بالثغر فى ٢٨ يناير واستمر حتى ٤ فبراير .

ورشيد خفــاجى من هواة فن التصوير ، والتحق



فتاة أشبيلية — للفنان مادلين ليرو كندادور



حصاد القمح — للفنان رشيد خفاجى

الفنون الجميلة بدمشق ، ولكنه لم يلبث فيها أسابيع حتى هجرها غير آسف .. وحادث كهذا يحتاج من وزارة التربية والتعليم أن تهتم بدراسته حتى تتلافى أسبابه !

وبطاقة الدعوة التى وردت إلىّ بها صورتان ، وهى أنموذج رقيق وجميل فى الإخراج والطباعة ، وفيها قدم الأستاذ نعيم إسماعيل تلميذه الأرناؤوط ودعاه إلى السير نحو النور بغير استسلام للمغريات أو الأعمال السريعة .

ويقول الأرناؤوط فى بساطة وسذاجة إنه قدّم لوحاته بدون أسماء ، لأن العمل الفنى له مميزاته الخاصة ، ومن الخير أن تتيح للمشاهد أن يشاركه فى استكشاف ما يروق له من المعانى التى تثير عواطفه وأحاسيسه ليرتبط بالعمل الفنى ارتباطاً مباشراً حراً وبدون تحديد أو تقييد .

وهو قول فيه ما يكفى لنعرف أن الفنان الناشئ يتأرجح بين نزعتين : التعبيرية والتجريدية ، وأنه يُشكّل حواطره الأدبية والشاعرية برسوم وألوان يتحمل تبعتها كفنان محدث معجب بالأساليب المعاصرة التى تميل إلى التضحية بالقيم الجمالية فى فن التصوير ، والمخاطرة بها فى سبيل إيجاد مبتكرات يغلب فيها الزعم بأنها بحوث سيكولوجية .

• وفى متحف الفن الحديث قدّم لطفى الطنبولى وحرمه السيدة زينب عبد العزيز معرضاً من وحى بلاد النوبة ، افتُتح فى أول فبراير واستمر حتى اليوم العاشر ، وهما أيضاً من هواة فن التصوير ، ويعملان بتلقائية فى نقل ما تراه العيون من خطوط وألوان وأبعاد وتكوينات لإشباع الهواية . ولكنى أشعر من خلال بعض اللوحات المعروضة ، رغبة ملحّة فى العمل الجيد . وتحقيق مثل هذه الرغبة لا يتأتى بدون الاسترشاد بأصول صناعة الصورة ومعرفة « تكنولوجية » الرسم واستعمال الألوان واستخدام الوسائط والزيوت المذيبة للألوان . وإن كنت أعلم ببراعة الأستاذ الطنبولى فى التصوير الفوتوغرافى الملوّن ، إلا أن فنون الرسم والتصوير تحتاج إلى نوع آخر من المران والرؤية



عبد الله — للفنان لطفى الطنبولى



أمومة (حجر صناعى) للمثال النمسوى هانتس ساتسنجر

إلى تبسيط الأجسام بأسلوب صارم قوى على هيئة سطوح منبسطة وأسطوانات ومخروطات يسلك بها طريق التعبيريين من حيث الاهتمام بالبناء المتماسك فى تمثال « آدم وحواء » وتوازن الفراغات فى تمثال « المتربعة » و « الأمومة » ، وتحريف الأشكال ، وتشويه جمال الأعضاء ، تخشين ملمس سطح التمثال . أما ملامح الوجوه الشخصية فغالبها يبدو جافاً مجرداً من الحيوية الآدمية بتأثير خشونة الملمس التى أراد بها الفنان أن يكسب تماثيله مظهراً من مظاهر البدائية المتوغلة فى القدم ، وكأن الزمن قد أبلاها . أما الجمال فأراه فى تجميع أجزاء التمثال ، والتكوين العام ، والأبعاد ، والفراغات ، والحركة ، وهو جمال من النوع المستلهم من الفن القوطى الذى يتميز بالجمود والصرامة والقسوة ، وهو جمال له مدلولاته ومعانيه من فلسفة الدين فى والدراية العلمية ، التى تساعد على تشكيل معانى الجمال وحُسن التعبير بالإبداع أو الابتكار .

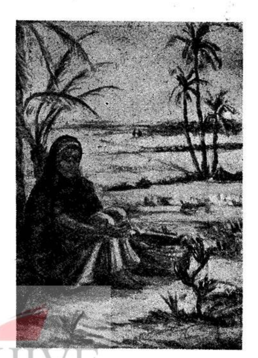
● وقدّم الفنان المثّال النمسوى « هانتس ساتسنجر » فى معرضه بمبنى جمعية محبى الفنون الجميلة بالجزيرة ١٥ تمثالا من الحجر الصناعى ، و ١٤ رسما تحضيرياً سريعاً بأقلام الفحم ، و ٨ صور فوتوغرافية لتماثيل تعذر نقلها من النمسا إلى القاهرة .

و « ساتسنجر » من مواليد فينّا ودرس النحت فى أكاديمية الفنون الجميلة ، وعَرَض تماثيله فى پومپاى ودلهى وامرتيسار وروما ، ونال على كثير منها جوائز وميداليات .

وفى دليل المعرض ما يشير إلى أنه يضفى صفاءً ورقة على تماثيل النساء ، ومن واقع ما أراه فى تماثيله لا أجد من معانى الرقة والصفاء شيئاً ، بل أجده يعمد



تكوين للفنانة نازك حمدى



فلاحة للفنانة زينب عبد العزيز

العصور الوسطى ، وهو بالنسبة إلى مادية العصر الحديث يعتبر نزوعاً تصوفيًّا فيه الإبداع أكثر من الابتكار .

• ونظمت الجمعية الأهلية للفنون الجميلة معرضاً — هو الأول من نوعه — لأعمال الفنانات ، واشترك فيه ١٧ فنانة وهن : إحسان مختار وتحية حليم وحياة درويش وزينب عبد العزيز وسميحة حسنين وسهام فراج وسوزان نسيم وسوسن عامر وشريفة فتحى وصفية حلمى حسين وعايده طاهر وعصمت جلال الدين وكريمة فهيم ونازك حمدى ونيتوكريس كامل ويولندا موسكاتيللى ونرجس حبيشه . وبلغ عدد المعروضات ٤٧ لوحة مصوّرة ومجموعة من أشغال الخزف . وافتتح المعرض فى يوم ١٣ من فبراير واستمر حتّى اليوم الخامس والعشرين

وفى لمحة عين تنتقل من ميدان الكونكورد والحى اللاتينى فى باريس إلى قرية القرنة بالأقصر على لوحات تحية حليم التى تصوّر بطريقة تمتزج فيها مداركها الفنية بمدارك كبار الفنانين التعبيريين . وأمام لوحات يولاندا موسكانيللى تهتز مشاعرك بالقيم اللّونية والتعبير المبتكر فى معالجة الرسم واللون فى لوحة « الطبيعة الصامتة » و « نحاس خان الخليلى » و « فتاة بالقميص » وعندما تتأمل لوحة « تكوين » و « مآذن » و « قطة » للفنانة نازك حمدى ستشعر حتماً بأنك أمام مقدرة فنيّة جديرة بالاحترام . ومثل هذه الطاقات الخلاّقة فى فن التصوير التعبيرى ، يتسامى خيال هذا الثالوث الذى يقف على قدم المساواة . . ثلاث من ألمع العارضات ، وكان حريًّا بمنظمى المعرض أن يصفّوا لوحاتهن متجاورات فى مكان الصدارة . .

ومن بين المعروضات لوحات أخرى تشهد على مدارك عالية فى البحث عن قيم فنية مبتكرة ، وأخرى أقل من المستوى المتوسط وتدل على جهل بالعملية الفنية .

• وافتتح الدكتور ثروت عكاشة فى يوم ١٨ فبراير معرض فن فى الرسم الحديث فى النمسا الذى تعاونت على إقامته وزارة التربية النمسوية ووزارة الثقافة والإرشاد القومى بمبنى جمعية محبى الفنون الجميلة بالجزيرة ، واستمر المعرض حتّى يوم ٢٨ فبراير .

ويحوى المعرض ١٤٨ لوحة من الرسم بالحبر الهندى والألوان المائية والجواش والقلم الرصاص والتمبرا والمونوتيب والطباعة الملونة لرسوم محفورة فى قوالب من الحجر أو الخشب أو ألواح من النحاس أو بطريقة الطباعة على الحرير ونجد ذلك من الوسائل التى تمتزج فيها خامات متنوعة ، واشترك فى تقديمها ٦١ فناناً نمسويًّا معاصراً .

ومن بين المعروضات لوحات يحار أمامها من لم يحط بأسرار الفن المعاصر ووجهات النظر المتنوعة فى تقدير القيم الجمالية فى الأشكال والأجسام على ضوء

المبتدعات غير المشخصة التى أوحت بها تأملات الفكر الحديث ، منها ما ينتمى إلى الفن التأثرى كما نشاهد فى منظرين طبيعيين (٥١ و ٥٢) للرسام «هوبرت أرنست» ، وغروب الشمس (٩٣) للفنان «توريت أرنولف» ، وكاتدرالية بول (٨٥) للفنان «ماركوس كارل» . ثم ننتقل إلى الفن التعبيرى فنجده ممثلا فى لوحات ولد وقمر وبنت (٤٦) للفنان «هوسرى كارى» ، ومنزل وجبل أزرق (١٠١) للفنان «بوسير سيرچيوس» ، وخرتيت (١٠٢) للفنان «براشل ستيفان» . ويبدو الفن الوحشى فى لوحتين لعاريتين (١١٥،١١٦) للفنانة «ستمبرجر اليزابيث» . . أما الفن السيريالى فنجده ممثلا فى لوحات قتيل ١٩٥٤ (٧١) ، وشجرة العصفور (١٧٢) للفنان «لا مدين أنطون» ، وفريسة الأسد (١٢٧) وصخر (١٢٨) للفنان «سوبوداچيرهارد» ، ولوحة حرب التنين (٦٤) للفنان «كريكار أنطون» . ومن فنون الأطفال أمثلة منها لوحة حد قرية (٩٥) للفنان «نوريت أرنولف» أما الفن التجريدى بمختلف أنواعه ؛ الهندسى والجبرى والتعبيرى والميتافيزيكى والتلقائى والديناميكى . . الخ فنراه فى غالبية اللوحات المعروضة . ونذكر منها على سبيل المثال : شخصين (١٢٣) ومنظر طبيعى (١٢٦) وقشر الشجر (٩٦) وأضواء الليل (٩٧) وتجربة (١١٣) وأسد منتقم (١٣٣) وشاطىء رملى (١٣٦) والطاحونة الزرقاء (١٣٠) وظلال لامعة (١٤١) وصدر من الميناء (١٤٥)

وكان يرافق الدكتور ثروت عكاشة المثال النمسوى «ساتسنجر» الذى تولى شرح وتقديم اللوحات إلا أن الفنان صلاح طاهر (مدير مكتب السيد الوزير للشئون الفنية) أبى ألا أن يكون له فى الحديث عن الفن التجريدى — الذى ينزع إليه بكل حواسه — نصيب ، فكان يعزز الشرح والتحليل وهو يشير إلى أجزاء من اللوحات إشارات لها مدلولها فى نفوس الفنانين الذين يعرفونه . والمعروضات فى جملتها تدل دلالة صريحة على أن فن التصوير فى النمسا يسير فى ركاب الحركات الطارئة والرمزية التى يوحى بها الإحساس المرهف والشعور بالألوان المشتعلة التى تلعب دورها فى نفس الناظر إليها ، أو الوصف الشاعرى لعالم مجرد من الكائنات نتيجة القلق والفزع والإحساس بالفناء .



دلال بنت العمدة — للفنان رشدى إسكندر

• وفى الجمعية الأهلية للفنون الجميلة (٥٠ شارع قصر النيل) نظّم الفنان رشدى إسكندر معرضه الرابع «من ليالى القاهرة» ويستمر من أول مارس إلى اليوم الخامس عشر .

ويحوى المعرض ٧١ لوحة زيتية ومجموعة من الرسوم السريعة ، منها ما يمثل العادات والتقاليد القومية فى الأحياء الشعبية من الحى الحسينى إلى مارى جرجس ، ومنها لقطات سريعة لمشاهد راقصة قدمتها فرقة رضا للفنون الشعبيــة وفرقة البولشوى السوفيتية وأوبرا بلجراد اليوغوسلافية والباليه اليونانى والهندى وفرقة جورجيا السوفييتيه ومعهد التربية الرياضية للبنات .

وفى المجموعة الأولى يهيم الفنان رشدى باحثاً عن

مصادر إلهامه فى المجتمعات الشعبية ، فسجّل ٣١ لوحة منها : « التواشيح » و « آخر الليل » و « عقود وغوايش » و « بائع الحصر » و « مقهى الفيشاوى » .

وفى المجموعة الثانية نجده ينفعل بكل مشاعره مع حركات الراقصات والأضواء والموسيقى التى تبهره على خشبة المسرح — والقليل من يعرف أن الفنان رشدى كان من هواة التمثيل فى صباه ، وله على خشبة المسرح وبين الكواليس ذكريات تثير شجونه فيما يقدمه اليوم من رسوم — فتندفع يده على اللوحة هنا وهناك لتضع لمسات الضوء على أجزاء من الأجسام السريعة الحركة . وكأنى أراه — من خلال هذه الومضات التى تنتشر فى الظلام الدامس — يعدو لاهثاً خلف تلك الأجسام الطروبة يريد أن يمسك بتلابيبها ليوقفها فى الأوضاع التى يستهوى جمالها حواسه . وبين الأضواء الساطعة والظلال الداكنة يتمدد خيال الفنان ثم ينكمش ليعود فيقفز .. وهكذا نراه بين علوٍّ وهبوط مع حركات الراقصات حتى يسدل الستار وتتوقف يد الرسام لتنتقل إلى مشهد آخر بنفس الشعور ونفس الأسلوب .



من مجلات الشرق والغرب

عرض وتلخيص

بقلم الأستاذ عبد المنعم شميس

• صناعة الشعر

نشرت مجلة « لايف » الأمريكية مقالاً من قلم الشاعر الإنجليزى س . داى لويس عنوانه « صناعة قصيدة » .

والشاعر الإنجليزى مارس صناعة الشعر منذ طفولته : وهو ابن وزير ، تلقّى دراساته فى أكسفورد ، واشتغل أستاذاً للشعر بهذه الجامعة من عام ١٩٥١ حتى عام ١٩٥٦ ، كما اشتغل محاضراً فى جامعة كمبردج . ولما كانت صناعة الشعر لا تيسر له حياته المادية فقد اشتغل بتأليف الروايات البوليسية .

يقول الشاعر فى مقاله عن صناعة الشعر :

« الشاعر كالعالم التجريبى مستكشف ، فهو يحتاج إلى البحث عن أشياء خارج نفسه ليسجلها ، وهو كشاعر يرى فى التجربة البشرية على مختلف مستوياتها أرضاً عذراء ، ويرى فى كل قصيدة تجربة جديدة فى كيمياء الروح الإنسانية .

ولكن كيف يعالج الشاعر هذه التجارب والاستكشافات التى تتشابه مع تلك التى تجرى مع مستكشفى الأرض والبحر ، لأنها تجرى فى الظلام نحو غايات مجهولة ؟ إننى أستطيع أن أتحدث بمسئولية عن شاعر واحد هو أنا . غير أنى أعتقد أن شعراء كثيرين سوف يتفقون معى فى الرأى عن صناعة الشعر .

أولا ، أنا لا أجلس إلى مكتبى لأضع قصيدة عن شىء بدا واضحاً فى تفكيرى ، لأنه لو كان واضحاً فى عقلى لما أصبحت فى حاجة إلى الكتابة عنه ، لأننى مستكشف ، ولست صحفياً أو داعية أو رجل إحصاء . وبالنسبة لى تبدأ القصيدة بشعور غامض ، نصفه توقع ونصفه الآخر ثورة . إنه شعور يشبه شعور سيدة على وشك الولادة .

لقد كتبت قصائد كثيرة خلال عامين متواليين ، وأمضيت عاماً كاملا بعد ذلك لم أكتب خلاله قصيدة واحدة ، ولم أشعر بأننى فى حاجة إلى كتابة قصيدة . وعلى سبيل المثال أقول إننى كتبت بين عامى ١٩٣٩ - ١٩٥٤ (قصائد حرب) ، وقد عشت هذه الفترة متأثراً بالحرب ، بل استرجعت أيضاً ذكريات طفولتى وصباى . وخلال هذه الفترة كنت أجد المادة الأولية للقصائد فى كل مكان . وفى كل شىء ، من حولى ، وداخل ذكرياتى .

إن كل قصيدة أبدؤها استكشاف ، وكل قصيدة أتمها طريق لتمجيد الحياة ، وتضحية من أجل شرف الحياة .

وحين أرى قيمة هذا المجد ، وهذه التضحية ، أقول كما قلت فى قصيدتى « تعليمات أخيرة » .

أنت مدعو لتكون الضحية .

سيان عندى اقتحم عليك « الضحية » نفسك ، أم لم يقتحم .

تلك إرادة الله . . كما نزلت فى الكتب .

• اليونورا فلاسوفا

تحدثت نينا كاراسيوفا فى مقال لها نشرته مجلة (الباليه اليوم) البريطانية عن راقصة البولشوى الأولى اليونورا فلاسوفا . وقالت فى مقالها :

« ولدت اليونورا عام ١٩٣١ من أب عامل ، وكانت تعشق الموسيقى والرقص منذ طفولتها ، ونصحت إحدى صديقات أمها بإدخالها مدرسة الباليه فى موسكو ، وظنت الأسرة أن الأمر عسير ؛ فهناك مئات الطلبات مقدمة للمدرسة ، ولا يقبل فيها إلا عدد قليل بعد اختبار عسير . واجتازت اليونورا الاختبار وكانت فى الثانية عشرة من عمرها ، وتقرر إبقاؤها فى المدرسة ست سنوات ، حيث تولى تدريبها الأستاذ كوزوكوفا ، ثم تدربت على يدى الأستاذ ليونتيفا ، وأنهت دراستها سنة ١٩٤٩ .

وكانت اليونورا متقدمة فى جميع المواد ، ولكنها وجدت صعوبة فى الرقص الكلاسيكى . ومن التقاليد فى مدرسة الرقص فى موسكو أنه لا سبيل إلى الانضمام لفرقة البولشوى إلا عند المتقدمات فى الرقص الكلاسيكى ، وبذلت اليونورا جهدها فحصلت على أعلى درجة فى هذا النوع من الرقص ، وأصبحت أبواب البولشوى مفتوحة أمامها . ولم تتح لها الفرصة للالتحاق بفرقة البولشوى فى ذلك الموسم ، فألحقت بفرقة ستانسلافسكى .

ولمعت اليونورا كراقصة باليه ، وأصبحت الراقصة الأولى منذ الموسم الأول الذى ظهرت فيه .

لقد قرأت اليونورا كتاب (نوتردام دى بارى) من تأليف ڤيكتور هوجو مرات عديدة لتقدم للمشاهدين الصورة الخالقة التى لا تنسى للبطلة فى هذه الرواية . كما لعبت دورها الخالد « جان دارك » بصورة لم تحدث من قبل .

واشتركت فى عيدين عالميين من أعياد الشباب أحدهما أقيم فى المجر والثانى فى بولنده . كما ظهرت بنجاح ساحق فى الصين وفرنسا والمجر وألمانيا والدانمرك ، ورآها عشاق الباليه فى بريطانيا حين طافت مع فرقتها ثمانيا من مدن إنجلترا » .

● المكتبة الآلية

احتفلت مجلة الكتب البريطانية ، بالبدء فى عمل المكتبات الآلية . وقد شوهدت أول مكتبة من هذا النوع فى الثانى عشر من يوليو ١٩٦٠ بشارع المحطة بمدينة ليفربول . وبدأ القرّاء يشترون الكتب منها كما يشترون السجاير وغيرها من السلع التى تباع بالطريقة ذاتها . وتبلغ طاقة المكتبة ٢٠٠ كتاب موزعة على أربعة رفوف . وبذلك تباع أربعة كتب من مكتبة واحدة بسعر موحد .

ولم يقتصر الأمر على هـــذه الصناديق التى تضم مائتى نسخة من أربعة كتب ، بل امتد إلى الحوانيت ذاتها ، فأصبحت تبيع بالطرق الآلية . واستهوت هذه الطريقة الكتبىّ الإنجليزى (أيان نورى) فكتب مقالاً قال فيه :

فى الساعة التاسعة صباحاً ، ضغطت على أحد الأزرار ، فانفتح باب المكتبة الحديدى ، وظهرت أمام عينى النوافذ الزجاجية . وبعد دقيقة أو دقيقتين ، ظهر أول زبون ، وتقدم نحوى صاعداً السلم ، فضغطت على زرار آخر ، وسمعت صوتاً رقيقاً عذباً يقول :

– كيف حالك ؟ هل فى استطاعتى معاونتك ؟

وظن الزبون أن الصوت الناعم الرقيق صادر من ناحيتى ، فطلب نسخة من كتاب عين اسمه ، وضغطت على زرار ثالث ، فتحرك ذراعان من المعدن الدقيق فى رقة ، وبغير ضوضاء ؛ وكانا قادمين من السقف ، ثم أخرجا الكتاب من الرف ، وألقياه فى هدوء على أسلاك البلاستيك المتحركة على ارتفاع سبع أقدام من الأرض ، وتحركت الأسلاك ثم لفت الكتاب فى ورق من السلوفان الأنيق ، وأرسلته إلى الآلة الإلكترونية الحاسبة ، فسجلت ثمنه الذى يبلغ ٢٥ شلناً . ووضع الكتاب على طبق من البلاستيك أمام الزبون ، الذى قدم لى ورقتين من فئة الجنيه ، فابتسمت ورفضت أخذهما ، وفى اللحظة ذاتها سمعت الصوت الرقيق الناعم يقول :

– ضع النقود من فضلك على الطبق الظاهر على يمين الآلة الحاسبة .

وفعل الزبون ما قالته له . وتحرك طبق الآلة الحاسبة من تلقاء نفسه ، ودخل فيها ، ثم خرج مرة أخرى وعليه المبلغ الباقى للزبون .

ووقف الرجل ينظر إلى فى دهشة قطعتها عليه معزوفة من الموسيقى الخفيفة انطلقت من سقف الدكان .



سيمون دى بوڤوار

● سارتر .. وسيمون دى بوڤوار

صدر فى باريس كتاب آثار ضجة فى الأوساط الأدبية عامة ، والوجودية خاصة . فالكتاب مؤلف عن جان بول سارتر ، والمؤلفة هى سيمون دى بوڤوار صديقة سارتر الروحية المرتبطة به جسداً وفكراً .

وقالت سيمون فى علاقتها الأولى مع سارتر :

« كان أكبر منى بثلاث سنوات ، وكنا نتجول معاً لنستكشف هذا العالم . وكنت أثق به ثقة عمياء ، جعلتنى أطمئن إليه فى غير تردد ، وكأننى طفلة بين أهلها ، ثم ألقيت بنفسى إلى الحرية المطلقة ، وأحسست أن سماء تنفتح فوق رأسى إلى غير مدى .



دروثى تومسون

كنت أهرب من جميع القيود ، ورغم ذلك كانت كل لحظة فى حياتى تمثل نوعاً من الضرورة الملحة . وتحقق لى كل ما أتمناه ، حتى البعيد والعميق من أمنياتى تحقق لى . وأحسست أنى لا أريد أن تخمد فى نفسى شعلة النشوة الظافرة . . كانت كالموج يكتسح كل شيء أمامه ، حتى لقد جرف فى طريقه (موت زازا) .

لقد بكيت . . وتملكتنى ثورة عارمة . . ومزقت غشاء أحسسته حول نفسى . . ثم تسلل الهم إلى قلبى فى خبث ودهاء .

فى ذلك الخريف أتمت الماضى فى مضجعه ، وبدأت أحيا للحاضر » .

● دوروثى تومسون وسنكلير لويس

فى الشهر الماضى صدر للكاتب العالمى سنكلير لويس الحائز على جائزة نوبل روايتان ؛ إحداهما اسمها (المر جانترى) (آن فيكرز)

ويقال إن قصة (آن فيكرز) تصوير لحياة زوجة لويس السابقة دوروثى تومسون التى توفيت أخيراً ، وكانت أشهر معلقة سياسية فى أمريكا .

وقصة (آن فيكرز) تمثل حياة امرأة ضجرت من تحررها من القيود . وأرادت أن تسجن نفسها فى بيت زوجها بحثاً عن الحب .

أما قصة حياة دوروثى تومسون كما روتها مجلة «تايم» الأمريكية . فإنها تبدأ من النهاية التى أسدلت الستار على تلك الصحفية الكبيرة التى ماتت فى لشبونة بالغة من العمر ٦٦ عاماً .

وقد ولدت دوروثى فى هامبورج ، وطافت أنحاء كثيرة من العالم ، وتزوجت سنكلير لويس عام ١٩٢٨ ، وأنجبت منه ولداً . واشتهرت فى أمريكا شهرة ذائعة أقلقت زوجها الكاتب . فقد بلغ عدد الصحف التى اشتغلت بها حوالى مائتى صحيفة ، وكان لها قراء مبلغ عددهم ثمانية ملايين قارئ . وكان سنكلير لويس يضطر إلى البقاء فى المطبخ يحتسى كئوس الشراب فى وحدته لأن زوجته فى رحلة صحفية أو فى إحدى دور الصحف . وطلقت دوروثى تومسون فى سنة ١٩٤١ من سنكلير لويس .

وكانت هذه الكاتبة تفخر دائماً بأنها تكتب فى الموضوع بصدق وأمان .

● سوق الشعر العربى

فى تصريح للأستاذ سعيد عقل لمجلة الشبكة قال :

« فى العام المنصرم كان دخل لبنان من دواوين شعرائه والشعراء الذين قصدوا إليه يتشرفون بأن ينشروا دواوينهم فى عاصمته — التى باتت باريس أخرى تتوج الشعراء والمصورين ورجال الفكر — مليوناً ونصف مليون ليرة .

لأول مرة ، يصبح للشعر ، هذا النتاج الفاخر ، ذو القيمة السريعة العطب ، رقم يمكن أن يحسب فى تغذية الدخل القومى » .

وحاولت جريدة السياسة اللبنانية أن تستطلع حقيقة هذا القول بطريقة عملية فسألت شاعرين عن رأيهما فيه

قال الشاعر اللبنانى خليل حاوى :

« لم أصدر حتى الآن سوى ديوانين . أما الأول وهو (نهر الرماد) فقد خسرت به . أما الثانى وهو (الناى والريح) فأتمنى

وعن حديث غراميات للشاعر قالت (الجريدة) اللبنانية فى مقال لها تناولت فيه قصة ديوان « غلواء » الذى أحرق الشاعر نصفه :

« وهناك أحاديث نقلت عن لسان زوجته أن الياس أبا شبكة نشر (غلواء) كاملة كما نظمها . والواقع أن الشاعر عندما شاء أن ينشر (غلواء) كان قد وقع فى حب السيدة ليلى فلم يستطع إلا أن ينزل عند رغبتها فأحرق نصف (غلواء) إكراماً لعينى ليلى ، التى أبت ألا أن تكون ربة شعره قبل زواجه ، وفيه ، وبعده . وألا يكون سبقها إلى قلبه أحد » .

وفى مقال آخر للكاتب جورج غريب عن خلاف الشاعرين كرم ملحم كرم وإلياس أبى شبكة قال الكاتب

« حدث يوماً أن خلافاً تافها وقع بين كرم وصديقه إلياس أبى شبكة حطم تلك الصداقة الطويلة .

فبعد أن كانت مجلة (العاصفة) مسرحاً لقلم إلياس ، انقلبت ناراً عليه . كما أصبحت جريدة (الأحرار) التى كان يرأس أبوشبكة تحريرها بركاناً يقذف (كرماً) بحممه .

وتمادى الصديقان فى القذف والطعن والشتائم ، حتى ضج الأصدقاء ، وسعى بعضهم عتباً ، فى رتق الفتق بعد أن اتسع .

ولما حدثت إلياس عن صديقه القديم .. ونحن حول كأس من معتق عينطورا — سألته أن أهيىء له اجتماعاً برفيق الأمس .

لم يطل الوقت ، وتجمعنى بإلياس كأس معتقة أخرى ، وإذا به يفاجئنى بقوله :

— تصالحت وكرماً .

وقبل أن يترك لى مجالا لتأويل تابع قائلا :

— أمس كان مأتم أمين تقى الدين — رحمه الله — فصادفت هناك كرماً ، فابتسم وابتسمت ، وتصالحنا . »

● خلاف حول كتاب يمتد إلى الأرجنتين

ثارت فى بيروت خلال الشهور الأخيرة فضيحة أدبية كبرى حول كتاب (جميل نخلة المدور) الذى صدر فى القرن الماضى ، وطبع فى معظم البلاد العربية ومنها مصر .

وخلاصة الفضيحة أن أحد الكتاب قال : إن هذا الكتاب ليس من تأليف (جميل المدور) لأنه لم يكن أديباً لامعاً ، ولم يصدر له مؤلف غير هذا الكتاب



إلياس أبو شبكة

أن يسترد الناشر ما دفعه لى . وهو لا يتجاوز الألف والثلاثمائة ليرة لبنانية . وهو كل ما جنيته من شعرى حتى الآن »

وقال الشاعر العربى السورى نزار قبانى :

« سهيل أدريس يستطيع أن يعطيك الرقم الذى نلته من شعرى خلال السنة ١٩٦٠ .

فمنذ ثلاث سنوات ، أى منذ أصدرت كتابى (قصائد) أصبح شعرى يدر على ربحاً . أما قبل ذلك فقد كان الديوان يسد نفقاته . وأنا اليوم أكثر شعراء العرب رواجاً . ومع ذلك فأنا لا أستطيع أن أعتمد على شعرى كمورد رئيسى لمعيشتى . إنه أعجز من أن يؤمن لى ولأسرتى حياة كريمة . ومهما بلغ موردى الشعرى فهو لا يتجاوز الألف فأين نحن من المليون ؟ هل نحن نجوم من هوليوود ؟ ! »

● إلياس أبو شبكة .. حديث الأدباء

فى الذكرى الرابعة عشرة لوفاة الشاعر اللبنانى الشهير إلياس أبى شبكة ، احتفلت الجمعيات الأدبية فى لبنان بهذه الذكرى ، وتحدثت الصحف والمجلات أحاديث شتى كشفت نواحى مجهولة من حياة الشاعر الذى قال :

هم يعشقون بشعرهم ... أما أنا فبأدمعى
بدمى ، بأعراق ، بروحى ... بالشباب الممرع

اليتيم ، وكانت له صلة بالشيخ إبراهيم اليازجى العالم الأديب الشهير .

وقام الأستاذ رئيف خورى بإجراء تحقيق طريف عن الكتاب أثبت فيه أن الشيخ اليازجى لم يخطّ حرفاً فى الكتاب وعدّد الأستاذ رئيف أسبابه قائلا :

أولا : إن عبارة الكتاب لا تشبه عبارة اليازجى

ثانياً : فى المؤلف أغلاط لغوية وتاريخية لا يمكن أن يقع فيها الشيخ إبراهيم .

ثالثاً : إن الكتاب رواية ، والشيخ فى كل ما كتبه لم يتعرض للأدب الروائى ، ولا هو يميل إليه بفطرته

وامتدّ الخلاف حتى وصل إلى الأرجنتين حيث كتب الأستاذ (جبران مسوح) مقالاً عن الموضوع قال فيه :

« الذى قام به رئيف هو نمط من الأدب الواعى الناضج النزيه . . الأدب الذى يحمل مسئولية أمة ، وتتحمل الأمة مسئوليته . . وبعبارة واحدة أدب له ضمير يقرأ ويراجع ويدقق ليفرق بين الصحيح والكذب ، بين الحقيقة والخرافة ، بين المعقول وغير المعقول .

وعندى أن هذه الناحية فى الأدب العربى يجب أن يهتم بها الغيورون على الأدب العربى . . . وهذا مثال واضح بسيط يقدمه لنا رئيف خورى . ولكنه على بساطته يترك أثراً فى النفس ينمو ويزداد . . كأنه يبحث فى الفراغ الذى يشغله فى تفكيرنا » .



